DIE THEATER WIEN'S.







DIE

THEATER WIENS.

VIERTER BAND.

WIEN.
GESELLSCHAFT FÜR VERVIELFÄLTIGENDE KUNST.
1909.

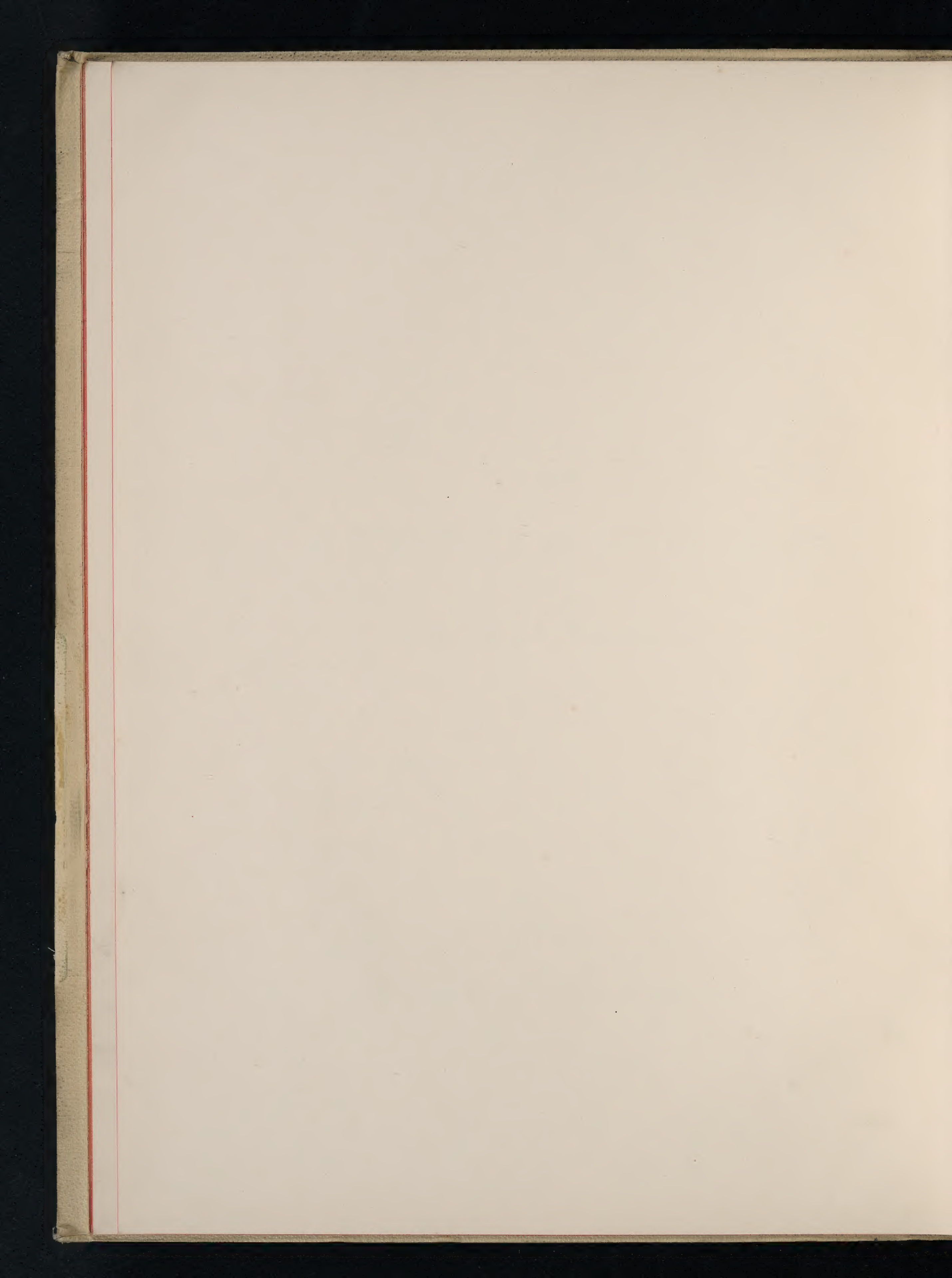
AUS DER KAISERL. KÖNIGL. HOF- UND STAATSDRUCKEREI.

DAS

K. K. HOFOPERNTHEATER

VON

RICHARD WALLASCHEK



INHALT DES VIERTEN BANDES.

TEXT:

a

ZWEITES KAPITEL. VOM WIENER KONGRESS BIS ZUR ENTSTEHUNG DER HISTORISCHEN OPER. 1814—1830.

DRITTES KAPITEL. DIE HISTORISCHE OPER BIS 1849.

SECHSTES KAPITEL. DIE DIREKTION JAHN. 1880—1897.

I. Die Direktion und die Kapellmeister.

II. Das Repertoire des Hofoperntheaters.

Berühmte Sänger und Sängerinnen.

ABBILDUNGEN IM TEXT:

Titel- und Schlußvignetten sowie Initial-Zeichnungen von Otto Friedrich.

KUNSTBEILAGEN AUSZER TEXT:

THEATERZETTEL IN FAKSIMILEREPRODUKTION:

VORWORT.

Jede Theatergeschichte begegnet im Verlaufe der Darstellung einmal der Gefahr, auf einem von zwei benachbarten Gebieten länger zu verweilen, als es für ihren eigentlichen Gegenstand zuträglich wäre. Sie kann einerseits an den kleinlichen Vorfällen des täglichen Bühnenlebens nicht achtlos vorübergehen und kommt doch andrerseits mit den wichtigsten Fragen des künstlerischen und sozialen Lebens in Berührung. Die Kulissenchronik und die Kulturgeschichte, das kleine und das große Leben, treten mit ihren Forderungen an das Theater heran, und doch muß sich seine Geschichte eine gewisse Selbständigkeit bewahren, muß sie auch der reinen Musikgeschichte gegenüber einen spezifischen Eigenwert festhalten. Nirgends ist die Durchführung dieser Aufgabe schwieriger gewesen als in der Behandlung der neuesten Zeit, in der zu den großen Kulturfragen noch die Distanz fehlt, während einzelne Details der inneren Hauspolitik wichtiger erscheinen als sie für die Bedeutung des Instituts tatsächlich werden könnten. Der Verfasser weiß sehr wohl, daß durch das Bestreben, notwendige Grenzen nicht zu überschreiten, das letzte Kapitel mehr den Charakter einer bloßen Chronik annehmen mußte als der Anfang, zumal eine gewisse Kürze des Berichtes auch durch den zugemessenen Raum geboten war. Der bestehende Mangel wird erst durch eine erneuerte Betrachtung dieser Periode in späterer Zeit zu verbessern sein.

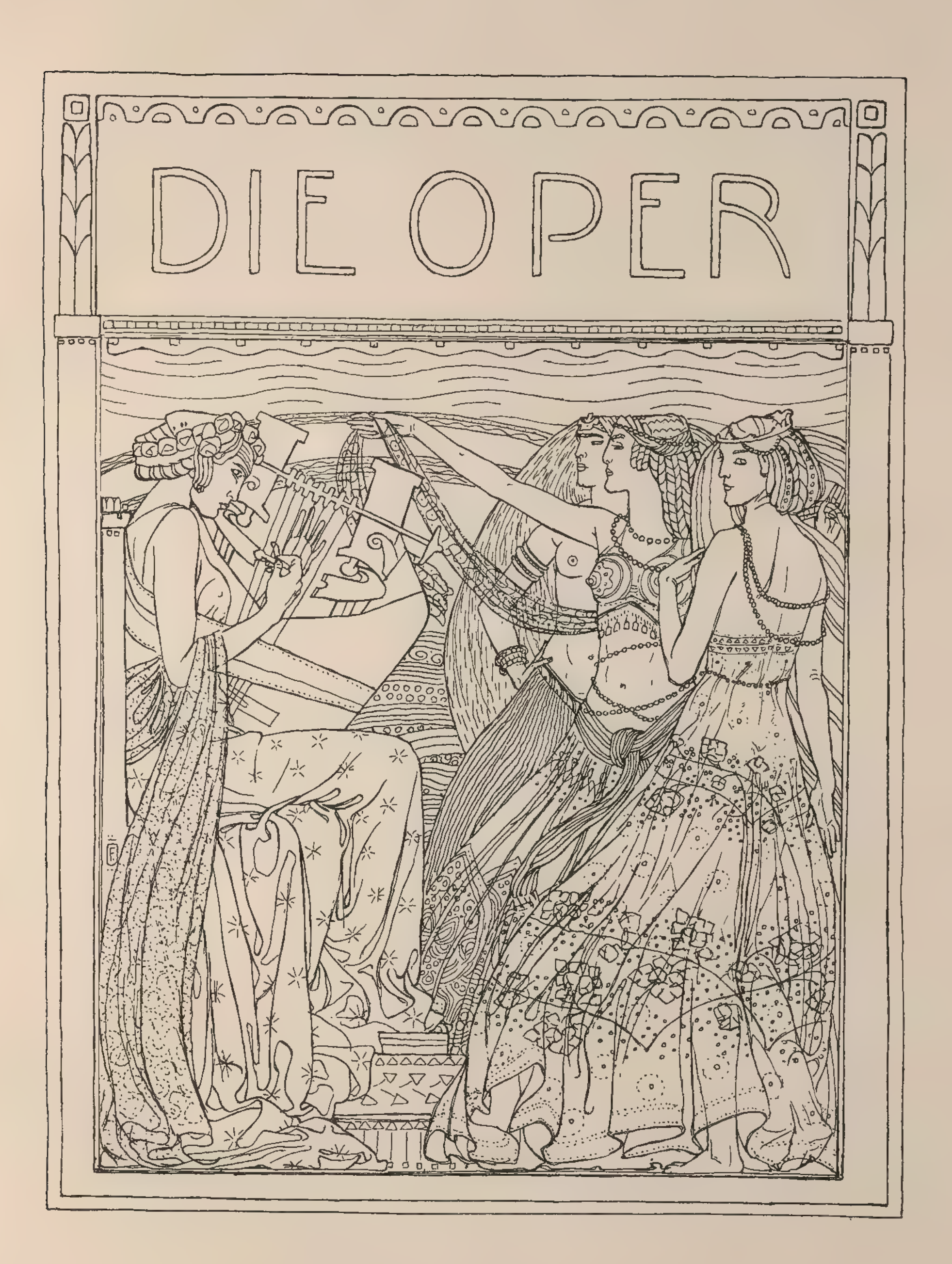
Die Darstellung beginnt mit dem Tode Mozarts. Die vor ihm bestehende Oper, die größtenteils mit der Geschichte des Burgtheaters zusammenhängt, ist in dem diesem Hause gewidmeten Bande der vorliegenden Sammlung (Die Theater Wiens) behandelt worden. Bei der Herausgabe des Werkes waren so mannigfache Aufgaben zu erfüllen, daß der Verfasser allein nicht imstande gewesen wäre, ihnen in befriedigender Weise zu entsprechen. Er dankt daher in erster Linie Herrn Dr. Arpad Weixlgärtner, Sekretär der Gesellschaft, für die Auswahl und Beschaffung der Abbildungen, Herrn Maler Otto Friedrich für deren künstlerische Anordnung und die Ausführung des gesamten Buchschmucks.

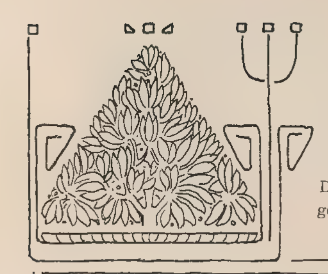
Aber auch in der historischen Darstellung ist der Verfasser durch erfahrene Forscher unterstützt worden: vor allem durch die beiden Leiter der musikalischen Abteilung der Hofbibliothek, Herrn Doktor Josef Mantuani und Dr. Ferdinand Scherber, die ihr reges Interesse für das Zustandekommen des Werkes durch zahlreiche Hinweise auf die bestehende Literatur bekundeten und nicht müde wurden, das oft nicht leicht herbeizuschaffende Material dem Verfasser zur Verfügung zu stellen. Die reiche Erfahrung, die Herr Direktor Albert Weltner als Archivar der Generalintendanz der Hoftheater und Herr Hofadjunkt Ferdinand Graf in langjährigem Dienste bei der Hofbühne gesammelt haben, ist dem Verfasser stets bereitwilligst zur Seite gestanden. Ohne diese Hilfe wären manche wichtige Daten überhaupt nicht mehr zu erlangen gewesen. Unvergeßlich bleiben dem Verfasser auch die Ratschläge des Herrn Regierungsrates Dr. Karl Glossy, des ausgezeichneten Kenners Alt-Wiener Verhältnisse, und das liebenswürdige Entgegenkommen, mit dem Herr Emmerich Kastner in die reichen, zum großen Teil noch ungehobenen Schätze seines Archivs unumschränkte Einsicht gewährte. Endlich ist der Verfasser auch jenen öffentlichen Instituten und privaten Sammlungen zu Dank verpflichtet, die durch Über-

lassung von Porträten die künstlerische Ausstattung des Werkes förderten, so insbesondere der k. u. k. Generalintendanz der k. k. Hoftheater, der Kupferstichsammlung der k. k. Hofbibliothek, dem Historischen Museum der Stadt Wien und der Gesellschaft der Musikfreunde.

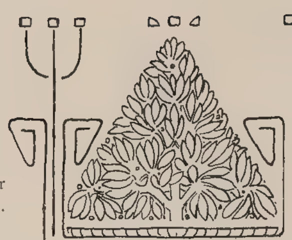
An Interesse für die Wiener Hofoper, alten und neuen Stils, dürfte es nicht fehlen, auch nicht an der Erkenntnis ihrer Bedeutung. Wenn nur ein kleiner Teil der vielen Freunde und Anhänger des Hauses seine Erinnerungen in diesen Blättern aufgefrischt findet und manche schöne Stunden, die er dort verbracht, für Augenblicke leise an ihm vorüberziehen, so wird sich der Verfasser durch die freundliche Teilnahme der Leser reichlich belohnt sehen. Die anderen mögen aus diesem Bande erfahren, daß in der großen Bewegung europäischer Kunstbestrebungen, soweit sie vom Theater ausgehen, Österreich nie eine geringe, zuzeiten eine erste Rolle gespielt hat.

Wien, im Juli 1909. Richard Wallaschek.


DIE OPER

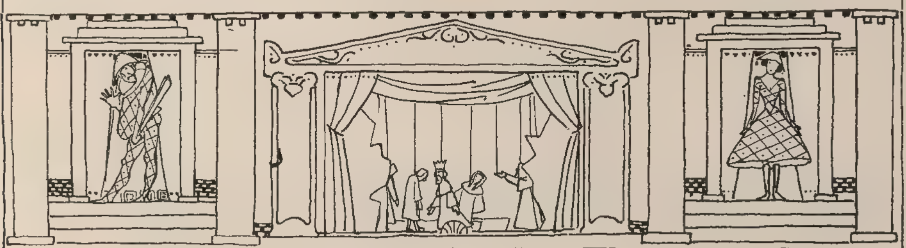


EINLEITUNG.



Die Kunst eines Landes ist die Summe seiner gesellschaftlichen und politischen Tugenden.
John Ruskin.

Die Geschichte eines großen Theaters ist mehr als die bloße Chronik einer beliebten Bühne. Nicht umsonst hat man ihren Boden als die Bretter bezeichnet, die die Welt bedeuten. In ihrem weiten Rahmen spielt sich im Bilde ein Teil des Lebens ab, das die Menschen bewegt, dort sehen sie die schweren Sorgen wieder, die im Wechsel des Alltags über sie hereinbrechen, dort erleben sie doppelt seine kärglichen Freuden. Die große »Katharsis«, von der Aristoteles sprach, die Befreiung, die Läuterung unserer Leidenschaften, die zitternde Angst um ein teures Ziel, die endliche Erlösung von erdrückendem seelischen Schmerz, diese ganze Stufenleiter menschlichen Fühlens und Strebens, Mitleidens und Mitfreuens, sie findet nirgends anders einen so treuen und unmittelbaren Ausdruck als im Theater, der Schule des fühlenden Herzens. Aber wie hat dieses Theater sich im Laufe der Zeiten geändert. Man lasse im Gedanken einen Chortanz der Naturvölker an sich vorüberziehen, stelle neben ihn die Bühne des Sophokles, die Bretterbude Shakespeares oder Hans Sachsens und vergleiche sie mit dem szenischen Apparat einer modernen großen Oper. An der ungeheuren Umwandlung, die jene vier Bilder repräsentieren, hat nicht der Poet allein gearbeitet. Der Musiker hat sich an seine Seite gestellt und hat mit ihm um die Palme gestritten, der Tänzer wagte sich hervor und drohte, mit der Gewalt der Masse, mit der berückenden Pracht bunter Kostüme den Sinnen zu schmeicheln und den geistigen Gehalt zu erdrücken, der Maler fand im Theater ein neues dankbares Gebiet künstlerischer Betätigung, die Kunst der Szene entstand, und selbst der berechnende Verstand machte der Phantasie die Bühne streitig und suchte ihre unwiderstehliche Macht zu Tendenzen aller Art zu benützen. Dadurch wurde das Theater das Spiegelbild der leitenden Ideen einer Zeit, auf das die drohenden Ereignisse einer bewegten Zukunft ihre Schatten warfen. Das alles gilt in erhöhtem Maße von einer Bühne Wiens, wo zu Zeiten das ganze Interesse der Bevölkerung in dem Schicksal des Theaters und seiner Leute aufging. In seiner Geschichte müssen wir zu lesen verstehen, wenn wir das Ziel erreichen wollen, das aus seinem Studium deutlicher und wahrer hervorgeht als aus so manchen vergilbten Blättern ehrwürdiger Folianten, das Ziel, das darin besteht, ein Bild der geistigen Kultur eines Volkes zu entwerfen.

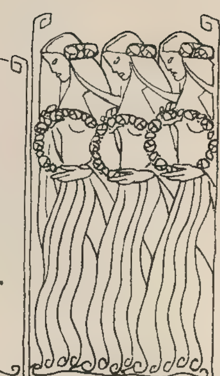




VON MOZARTS TOD BIS ZUM WIENER KONGRESS 1791–1813.

I. DAS MUSIKLEBEN WIENS.

1. Dilettantengesellschaften.





Der Tod Mozarts ist an dem öffentlichen Leben Wiens ebenso spurlos vorübergegangen wie an dem Repertoire seiner Theater. Selbst die Wiener Zeitung gedenkt nur mit wenigen Worten des unersetzlichen Verlustes, den Wien durch das Ableben seines größten Künstlers erlitten hat.

»In der Nacht vom 4. zum 5. d. M. verstarb allhier der k. k. Hofkammerkompositor Wolfgang Mozart. Von seiner Kindheit an durch das seltenste musikalische Talent schon in ganz Europa bekannt, hatte er durch die glücklichste Entwicklung seiner ausgezeichneten Natursgaben und durch die beharrlichste Verwendung die Stufe der größten Meister erstiegen; davon zeugen seine allgemein beliebten und bewunderten Werke und diese geben das Maß des unersetzlichsten Verlustes, den die edle Tonkunst durch seinen Tod erleidet«.[1]

Das ist alles, was das offizielle Blatt Österreichs über den Tod des Meisters zu sagen weiß. Eine so flüchtige Behandlung des wichtigsten Ereignisses jener Tage mag durch die Sitte der damaligen Zeit und die geringe Entwicklung des Zeitungswesens erklärt werden, aber es fällt auf, daß auch von einer eigentlichen Trauerfeier in Wien nicht die Rede war, während in Prag eine solche stattfand und auch ausführlich erwähnt wird.

»Die Freunde der Tonkunst in Prag haben daselbst am 14. d. M. in der Kleinseitner Pfarrkirche bey St. Niklas die feierlichen Exequien für den am 5. allhier verstorbenen Kapellmeister und k. k. Hofkomponisten Wolfgang Gottlieb Mozart gehalten; diese Feier war von dem Prager Orchester des Nationaltheaters, unter der Direction des Hrn. Josef Strohbach, veranstaltet worden, und alle Prager berühmten Tonkünstler nahmen daran Theil. An dem dazu bestimmten Tage wurden durch eine halbe Stunde alle Glocken an der Pfarrkirche geläutet. Fast die ganze Stadt strömte hinzu, so daß weder der wälsche Platz die Kutschen, noch die sonst für beinahe 4000 Menschen geräumige Kirche die Verehrer des verstorbenen Künstlers fassen konnte. Das Requiem war von dem Kapellmeister Rößler, es wurde von 120 der ersten Tonkünstler, an deren Spitze die berühmte Sängerin Mad. Duschek stand, vortrefflich ausgeführt. . . . . Festliche Stille war umher und tausend Thränen flossen in schmerzlicher Rückerinnerung an den Künstler, der so oft durch Harmonie alle Herzen zu den lebhaftesten Gefühlen gestimmet hat«.[2]

Von Wien wird nichts Ähnliches berichtet und doch wäre Gelegenheit genug gewesen, auch hier Mozarts zu gedenken, wenn schon nicht in den Kirchen (wegen des bekannten Gegensatzes zum Freimaurertum), so doch in den Theatern. Nicht bloß an den Hofbühnen waren seine Opern gegeben worden. Das Theater auf der Wieden hatte sie mit nicht geringerer Sorgfalt gepflegt. Später widmete sich

[1] Wiener Zeitung, 7. Dezember 1791, Nr. 98, Seite 3122. — [2] Wiener Zeitung, 24. Dezember 1791, Nr. 103, Seite 3271.

auch das Marinellische Theater in der Leopoldstadt (der Vorläufer des Carltheaters) der Oper. Noch später gab auch das Theater in der Josefstadt[1] und das jetzt nicht mehr bestehende Thaliatheater Opern. Schon durch diese Verteilung des musikalischen Dramas auf so viele Bühnen wird die einheitliche Darstellung einer Geschichte der Wiener Oper erschwert. In der Zeit aber, von der wir zunächst reden, bestanden noch eine Anzahl kleinerer Dilettantengesellschaften, die nicht nur vor dem engeren Freundeskreise, sondern zuweilen auch vor dem großen Publikum öffentlich spielten. Aufgeführt wurden meistens nur Schauspiele und Lustspiele, aber später waren auch kleine Opern in ihr Repertoire aufgenommen worden. Vom Jahre 1794 heißt es:[2] »Früher gab es doch immer nur eine, zwei, höchstens drei Gesellschaften von Privatschauspielern, jetzt werden jährlich so viele versammelt, daß man sie kaum mehr alle nennen kann, denn vormals beschäftigte sich nur der Adel oder der Mittelstand damit, jetzt spielt aber alles Komödie, in den entlegensten Vorstädten werden von zusammengerafften Vagabunden die größten Tragödien aufgeführt. In Dachstuben, in den kleinsten Zimmern werden Theater aufgeschlagen und die verschiedensten Stücke aufgeführt«. In der Vorstadt »Landstraße« spielte eine Gesellschaft unter der Direktion einer gewissen Mad. Seipp mit wenig Erfolg. In der Josefstadt wurde unter der Direktion des Herrn Mayer gespielt. Das Ballett erfuhr hier sorgfältige Pflege, aber auch das Lustspiel, unter Leitung des Herrn Schletter — vormals Souffleur am Hoftheater — und des eigentlichen Theaterdirektors Herrn Ferdinand Eberl. In der Vorstadt »Neustift« versammelte Herr Morelli eine Gesellschaft von Schauspielern und Kindern, welche kleine Ballette aufführten. Sie spielten beim »weißen Fasan«. Auch der Tierkämpfe oder Hetzen ist zu gedenken, die an Sonn- und Feiertagen unter massenhaftem Zuspruch des Publikums großen Anklang fanden. Endlich auch der reisenden Truppen, die zu Marktzeiten auf den großen Plätzen der Stadt hölzerne Gebäude errichteten und die verschiedensten Gattungen von Schauspielen gaben.

Die »Mutter der übrigen Privatgesellschaften« war jene, welche 1794 im Taubstummeninstitute spielte und schon seit 1781 im Saale zum »weißen Fasan« versammelt war. Man gab kein Stück, das nicht früher auf dem Nationaltheater aufgeführt worden wäre, und widmete sich durchaus der edelsten Gattung des Lust- und Trauerspiels. Hamlet und Emilia Galotti erschienen auf dem Repertoire, in dem von den männlichen Mitgliedern sehr gut, von den »Frauenzimmern« aber »unter aller Kritik gespielt wurde«. Seit der Übersiedlung ins Taubstummeninstitut war indes auch diese Gesellschaft besser.

Mit besonderer Anerkennung wird erwähnt, daß Frau Gräfin von Stockhammer ein Theater errichtete, in welchem sie selbst so vortrefflich spielte, daß sie auch von den geübtesten Schauspielerinnen bewundert wurde. Hier gab man Pantomimen und ein Melodram (»Pyramus und Thisbe«), zu dem Herr Anton Eberl die Musik komponierte.

Die Mitglieder dieser beiden Gesellschaften und jener, die in der Himmelpfortgasse spielte, traten auch gelegentlich an anderen Orten auf, so bei der »schwarzen Bürste« in der Preßgasse und im Hause »zur heiligen Dreifaltigkeit« (jetzt I., Naglergasse 13).

Die Aristokratie versammelte sich im Theater des Grafen Esterházy, wo eine Gräfin Zichy besonders schön spielte, dann beim Fürsten Adam von Auersperg, der in seinem Palais ein eigenes Theater erbaut hatte. Dort aber fanden nicht bloß Dilettantenvorstellungen statt, die zum Vergnügen eines engeren Kreises bestimmt waren, sondern öffentliche Aufführungen der »Scherzerischen Truppe«, die für Geld spielte. Bendas berühmtes Melodram »Ariadne auf Naxos« erfuhr beim Fürsten Auersperg unter anderen eine vorzügliche Darstellung. Der Adel selbst führte sogar eine Oper von Salieri auf: »Axur«, in der Frau Gräfin von Hatzfeld die Aspasia »vortrefflich sang«. Zwei Gedichte, die aus diesem Anlaß auf sie gemacht wurden, waren der Lohn für ihre außerordentliche Leistung. Der Irländer Michael Kelly, derselbe, der als Ochelly in der ersten Aufführung von »Figaros Hochzeit« mitsang und seine

[1] Das Theater in der Josefstadt gab seit 1795 auch Ballette und deutsche Singspiele. — [2] Theateralmanach 1794, Seite 43.

Memoiren herausgab, sah die Gräfin in diesem Haustheater in Glucks »Alceste«. Er nennt sie eine »entzückende Frau, voll von Talent«.

Im Hause des Regierungsrats Paradis fanden ebenfalls regelmäßige Aufführungen von Lustspielen und Operetten statt. Einen besonderen Reiz gewannen diese durch die Mitwirkung seiner berühmten blinden Tochter, die statt des Orchesters auf dem Klavier begleitete. Es heißt von ihr, »sie wußte die ganze Gesellschaft mit ihrem treffenden. immer neuen Witze zu unterhalten und die Aufmerksamkeit der Umstehenden durch ihr Gespräch so zu fesseln, daß sie nicht einmal Zeit fanden, die liebenswürdige Unglückliche zu bedauern«. In diesem Kreise spielte man 1794 die Dittersdorfsche Oper »Doktor und Apotheker«, eine auch für Berufssänger nicht leichte Aufgabe.

Maria Theresia von Paradis, (am 15. Mai 1759 zu Wien geboren, gestorben daselbst 1. Februar 1824), war seit ihrem fünften Jahre erblindet und widmete sich dann der Musik. Als Schülerin Kozeluchs (Klavier), Salieris, Righinis (Gesang) und des Abtes Vogler (Komposition) machte sie 1784 eine Konzertreise und komponierte ein Melodram »Ariadne und Bacchus« (Fortsetzung der »Ariadne« von Benda), ein Singspiel »Der Schulkandidat«, aufgeführt 1794 im Marinellischen Theater, eine Zauberoper »Rinaldo und Alcina«, Klaviersonaten, Trios und Lieder.

Als die Paradis 17 Jahre alt war, erbot sich der in Wien anwesende Mesmer, sie durch seine Kunst zu heilen. Es kam zu wiederholten Experimenten, denen auch Gelehrte beigezogen wurden, so daß die Versuche schließlich das Stadtgespräch bildeten. Da aber tatsächliche Erfolge nicht erzielt wurden, entstanden so peinliche Szenen zwischen Mesmer und der Familie Paradis, daß der berühmte Heilkünstler Wien verlassen mußte und nach Paris ging. Karoline Pichler, die viel im Hause verkehrte, erzählt: »Wir hatten kleine Comödien, auch einige Oratorien und Opern, meist ohne Theater und scenische Darstellung, mit einander aufführen geholfen: »Cora« und »Amphion« von Naumann, und viele andere, auch einige Compositionen von Fräulein Paradis selbst, doch fand ich, daß weder ihre noch die Compositionen von Fräulein von Martinez von großem Belang waren«.

Marianne di Martinez, geboren zu Wien 1744, gestorben 13. Dezember 1812, war eine »gelehrige Schülerin Haydns (Klavier) und Nicolo Porporas« (Gesang) und komponierte ebenfalls Oratorien, Motetten, Sinfonien. Schon mit 17 Jahren konnte sie eine Messe eigener Komposition zur Aufführung in der Michaelerkirche bringen. Mozart spielte oft mit ihr Klavier; Burney widmet ihr in seinem Tagebuch (II, 254) mehr als eine ehrenvolle Anerkennung. Karoline Pichler hingegen sagt auch von ihr wie von der Paradis, sie »leiste Artiges, aber erhob sich nicht über — ja kaum an das Mittelmäßige«.[1]

Genannt werden noch die Vorstellungen im Hause eines Hofrates von G., die Gesellschaft im Schottenhof unter der Direktion des Herrn von L., dann die in einem Dorfe unweit Schönbrunn (Penzing) und die Aufführungen des Herrn Schrämbl »bei dem blechernen Thurm auf der Leimgrube«.

Am 16. Oktober 1793, am Geburtsfeste der Frau Gräfin von Carolyi, ward ihr Theater eröffnet, woselbst dieselbe Gesellschaft spielte, die sonst im Hause der Frau Gräfin von Stockhammer auftrat. Zur Aufführung gelangte das allegorische Ballett: »Das Sinnbild des menschlichen Lebens«, von Muzzarelli, dem Ballettmeister der Hofbühne, der es später auch dort zur Darstellung brachte. Bei dieser Gelegenheit wurde auf die Herrin des Hauses folgendes Gedicht gemacht:

Sieh, wie die Grazie, die deine Bühne
In einer ihrer besten Stunden schuf;
Wie sie mit freundlicher, mit holder Miene
Zulächelt — der Bewunderung lauten Ruf.

Itz winkte sie der Tugend mit Entzücken;
Doch die — schlägt unser Jubelopfer aus.
Womit kann sie auch noch die Bühn' erquicken?
Ihr schönster Tempel war ja längst dein Haus.

Viel gerühmt wird auch das Haus des Barons Strogonoff. Madame Lebrun erwähnt es in ihren Souvenirs. »Nirgends spielte man so gut Komödie wie bei ihm«. Die Hauptrollen sind dort in den

[1] Pichler: l. c. II, Seite 96.

Händen des Grafen de Langeron,[1] der die Liebhaber eben so ungezwungen als graziös gab. Monsieur de Rivière spielte komische Rollen. Er malte, sang, spielte Violine, Baßgeige und Klavier. Er war mit seinem Esprit, seinem feinen Takt und Talent ein unentbehrliches Mitglied der Gesellschaft. Noch mit 60 Jahren hatte er ein so jugendliches Aussehen, daß man ihn mit seiner kleinen Figur, seiner Taille und Körperhaltung für 30 halten konnte.

Ein oft bewundertes Privattheater befand sich im Hause des Grafen Fries, von dem berichtet wird, »es zeichne sich durch Geschmack und Ordnung aus«. Die Courtine desselben trug das bescheidene Motto: Gayeté et Indulgence. Man gab französische Lustspiele und Operetten, darunter im Jahre 1795 den »premier Navigateur« mit der Musik von Philidor (eigentlich François André Danican, auch als Schachspieler berühmt), einem der glänzendsten Vertreter der französischen komischen Oper zu Ende des XVIII. Jahrhunderts. Philidor schrieb eine für die damalige Zeit keineswegs immer leichte, sondern zuweilen auch »gelehrte« Musik, mit Gesangspartien, deren Tonlage den geübtesten Berufssängern Schwierigkeiten bereiten würde, und doch fand sie unter den Dilettanten der gräflichen Bühne ausgezeichnete Interpreten. Im Schauspiel zeichnen sich besonders Gräfin Sophie Fries und der junge Lebrun aus, Neffe der berühmten Malerin, die 1795 in Wien weilte und daselbst zahlreiche Porträte der österreichischen Aristokratie aufnahm. Sie erwähnt in ihren »Souvenirs« ausdrücklich das kleine Theater der Gräfin Fries und berichtet, daß die Tochter eine so schöne Stimme hatte und so hübsch sang, daß man eigens für sie eine kleine Oper (mit drei Personen) schrieb. Die Handlung spielte auf einer verlassenen Insel, auf die sich ein Liebespaar geflüchtet hatte. Mlle. Fries gab die Geliebte, Mr. de Rivière den Liebhaber. Am Schluße der Oper erscheint in einer Barke der Vater des jungen Mannes. Man hatte ihm einen künstlichen Bart gemacht. Als er anfing zu singen, löste sich dieser Bart los und geriet bei einem kräftigen Atemzug in den Hals des Sängers. »J'avale ma barbe! j'avale ma barbe!« rief er, und obgleich der Zwischenfall keine üblen Folgen hatte, war man doch genötigt, die Aufführung an dieser Stelle zu unterbrechen.



J. F. Reichardt.

Nicht selten waren die Dilettantenvorstellungen in den aristokratischen Häusern Wiens nicht nur von den größten Künstlern jener Tage besucht, sondern auch der Ausgangspunkt ihrer späteren öffentlichen Wirksamkeit. Manches berühmte Werk hat in dem Hause eines vornehmen Mäcens seine erste Aufführung erfahren, hatte doch fast jeder von ihnen einen berühmten Tondichter unter seinen Schutz genommen. Als Konradin Kreutzer 1804 nach Wien kam, fand er an dem Fürsten Esterházy einen wohlwollenden und hilfreichen Gönner, der im Mai 1809 in seinem Palais eine Konzertaufführung von dessen Oper »Der Taucher« veranlaßte. Reichardt, der preußische Komponist, der 1808 nach Wien gekommen war und dieser Vorstellung beiwohnte, berichtet, sie sei voll »recht angenehmer und glänzender Effekte, besonders von seiten der Instrumentalpartie. Als Gesang und Theaterstück konnte man sie gar nicht beurteilen, da man das Stück nicht kannte, und von der Poesie nur so viel wußte, daß sie nach Schillers »Taucher« gemacht worden. »So sehr auch sonst die Sänger hier das Verdienst der deutlichen

[1] Im Jahre 1814 schloß er sich als General dem Feldmarschall Blücher an und schlug die Franzosen bei Soissons, Laon und Vitry und zog mit den Verbündeten in Paris ein, 1815 trug er zur Niederlage der Franzosen bei Waterloo bei. Er war 13. Jänner 1763 zu Paris geboren und starb 4. Juli 1831 in Rußland. Er ist eines der vielen Beispiele dafür, daß manche Franzosen damals ebensogute Feldherren als Komödianten waren.

Aussprache beim Singen haben, so ist das doch ganz etwas anderes, eine solche Musik zur Probe, vielleicht zum ersten Mal, aus dem Blatte zu singen, als etwas vollkommen Einstudiertes von der Bühne herab vorzutragen. Auch war die zahlreiche Gesellschaft von hohen Herrschaften zu unruhig und zu sehr mit den schönen Damen beschäftigt, um die Musik gut verfolgen zu können«. In den Kriegsunruhen des Jahres 1809 geriet die Oper bald in Vergessenheit und wurde erst am 24. Jänner 1824 im Kärntnerthor-Theater aufgeführt (bis 17. März 1824, 13mal wiederholt), als Kreutzer Kapellmeister der Hofbühne war.

Die bedeutendsten und vornehmsten musikalischen Veranstaltungen waren zu Anfang des XIX. Jahrhunderts die Konzert- und Opernaufführungen im Palais des Fürsten Lobkowitz. Dort spielten häufig Beethoven und der Erzherzog Rudolf. Ein vollständiges italienisches Opernensemble war fast ganz von Dilettanten besetzt. Von einem Konzert, dem Reichardt beiwohnte, erzählt er:

»Die schwersten Konzerte von Beethoven und Sonaten von Prinz Louis Ferdinand spielte der Erzherzog mit großer Besonnenheit, Ruhe und Genauigkeit. An demselben Abend hörten wir auch den dritten Akt von Zingarellis Oper »Romeo und Julie«, der so viel Rührendes und Pathetisches hat, von der schönen Fürstin Kinsky und dem Fräulein von Goubeau singen, und ich habe fast nie zwei schönere Stimmen zusammen gehört. Die Stimme der Fürstin hat besonders in der Tiefe einen weichen, vollen, echten Italienischen Klang, die des Fräulein von Goubeau ist eine der größten, stärksten Stimmen, die ich kenne. Ausdruck und Vortrag gelang auch ihr in dieser Musik mehr als in andern Sachen, die ich bereits von ihr hörte. Es war ein reizender hoher Genuß, die beiden herrlichen Stimmen in so schöner Vereinigung zu hören«.

Ein andermal sang die Goubeau mit der Gräfin Lunin zusammen. Die schöne große Stimme des Fräuleins entfaltete sich in ihrer ganzen Herrlichkeit und schien in der glänzenden Gesellschaft über die größere und feinere Kunst der Gräfin Lunin zu siegen. Die Aufmerksamkeit und Unruhe der beiden teilnehmenden Väter war fast eben so interessant anzusehen, als der Gesang der Töchter anzuhören. In demselben Kreise produzierte sich einmal die Tochter der Gräfin Potocki, ein interessantes Mädchen von fünfzehn, sechzehn Jahren, die mit einer kleinen, etwas bedeckten Stimme, mit Geist und Gefühl sehr interessant sang. Die Gräfin war sofort bereit, dem Komponisten Reichardt, der sie in einer Soiree beim Fürsten Lobkowitz sah, zu versprechen, sie wolle einen Kunstabend veranstalten, bei der er »alle Talente ihrer Tochter, auch im Tanzen und in Attituden kennen lernen sollte«. Und das alles bei einer Fünfzehnjährigen!

Mit so ausgezeichneten Kräften konnte man sich auch zu Opernaufführungen auf der Bühne entschließen. Man gab im Mai 1809 die Oper »Camilla« von Paër (die auf der Hofbühne schon 1799 aufgeführt worden war). »Der Fürst selbst machte den Schloßvogt sehr gut und spielte ihn mit vieler Lustigkeit, seiner langen Krücke ungeachtet. Fräulein von Goubeau, deren, oder deren Eltern große Bedenklichkeit, mit andern als mit adeligen Frauenzimmern aufzutreten, dieses interessante Schauspiel in diesem Winter eigentlich so lange verzögert hatte, sang die Rolle der Camilla sehr gut, Vieles auch ganz vortrefflich; weniger interessant war ihr Spiel. Aber ein Italienischer Sänger, Bassi, der im Hause des Fürsten lebt, spielte auch den Grafen ausgezeichnet; er ist dabei ein schöner Mann von hohem Anstande; ehemals hat er auch eine sehr schöne Tenorstimme gehabt, die aber leider jetzt sehr schwach ist. Das war auch der Fall mit einem Major Kall, von ansehnlicher und angenehmer Repräsentation, der seine Stimme durch eine Krankheit eingebüßt, für die gesellschaftliche Lust aber, an deren Stelle eine ganz eigene feine Kunst zu pfeifen gesetzt hat. Den Neffen machte der brave kaiserliche Tenorsänger Simoni sehr gut, und die komische Baßpartie sang der Sänger Very, in Diensten des Fürsten, mit einer schönen klingenden Baßstimme; er war nur im Spiel für eine solche feine, dem Theater ziemlich nahe sitzende Gesellschaft zu sehr Karikatur, auf die in Italien beliebte Manier. Zwei recht liebe Töchter des Kapellmeisters Wranitzky, in Diensten des Fürsten, machten die andern weiblichen





CPAIIN FIE FRIE.

Rollen recht hübsch und sangen recht artig. Besonders war die jüngere, die eben zum ersten Mahl auftrat, zum Bewundern frei und unbefangen. Das Orchester des Fürsten, welches durch einige vorzügliche Dilettanten verstärkt wurde, spielte auch recht brav. Kleider und Dekorationen waren mit Geschmack und anständiger Pracht veranstaltet, und so war das Ganze wirklich ein Schauspiel, wie man es nicht leicht irgendwo von Dilettanten erwarten und wiederfinden wird«. (Reichardt).

Endlich ging der Herzenswunsch Reichardts in Erfüllung, seine eigene Oper »Bradamante« bis zur Konzertaufführung im Prachtsaal des Fürsten kommen zu sehen. Die Erzherzoge, der höchste Adel und die feinsten Kenner und Dilettanten Wiens aus allen Ständen samt allen bedeutenden Kapellmeistern wohnten der Vorstellung bei. Reichardt hatte das Vergnügen, Salieri, Beethoven, Weigl, Clementi, Kozeluch, Gyrowetz, Umlauf, Ries und fast alles, was sonst noch von Dirigenten und Komponisten in Wien lebte und sich eben dort aufhielt, unter den Zuhörern zu sehen. »Teilnehmende Freunde haben beobachtet, daß dieser wichtige Areopag nicht nur dem Komponisten seinen ausgezeichneten Beifall bewiesen habe, sondern die ganze Gesellschaft schien mit dem Werke wie dem Dichter sehr zufrieden zu sein und äußerte ihren enthusiastischen Beifall bei jeder effektthuenden, oder ihnen gefälligen Stelle auf eine sehr erfreuliche Weise. Die Sängerinnen Milder, Laucher und Marconi thaten Wunder für eine erste große Aufführung, und ließen vermuthen, daß ihre schönen Stimmen in dieser Oper mehr als je glänzen und effektuiren könnten«. Diese letzten Hoffnungen des Komponisten erfüllten sich allerdings nicht. Nach 1809 vergaß man Reichardt, »Bradamante« und noch viele andere Künstler und deren Werke dazu. Nur das Höchste und Erhabenste konnte sich dann behaupten und der Komponist, der 1814 starb, hatte in Österreichs besseren Tagen keine Gelegenheit mehr, den Vorbereitungen zur Bühnenaufführung durch persönliche Intervention den nötigen Nachdruck zu verleihen.

Über das Musikleben Wiens in der Zeit nach Mozarts Tode bis zum Wiener Kongreß und über den Einfluß der damals musikliebenden österreichischen Aristokratie liegen uns noch manche interessante Berichte vor, die das Kulturbild jener Tage in der günstigsten Weise vervollständigen. Wir kehren vorläufig wieder zu den Souvenirs der Madame Lebrun zurück.

»Niemals«, sagte sie, »habe ich in einem Salon eine so große Anzahl schöner Frauen vereinigt gesehen, wie in dem der Gräfin Thun.[1] Da fand ich die Prinzessin Linoska, die Gräfin Kinsky (geb. Gräfin Dietrichstein) und die Gemahlin des russischen Botschafters Grafen Rasumowski, desselben, dem Beethoven die drei Quartette op. 59 widmete, und der in dem berühmten Schuppanzigh-Quartett die zweite Geige spielte. Die Mehrzahl der Damen bringt zu den geselligen Vergnügungen ihre Handarbeit mit, sie setzen sich um einen großen Tisch und fangen an zu sticken«. Mehr als einmal konsultieren sie die Malerin bei der Wahl der Farben und der Zusammenstellung ihrer feineren Schattierungen. Madame Lebrun wundert sich, in der Gesellschaft eine so große Anzahl französischer Emigranten zu finden: den Herzog von Richelieu, den Grafen Langeron, die Gräfin de Labran, die Familie Polignac und den Grafen von Vaudreuil. Sie flüchteten nach den ersten Schrecken der Revolution und der späteren Koalitionskriege in — Feindesland und wurden dort freundlich aufgenommen. »Die gute Gesellschaft von Wien und Paris war vollkommen gleich in ihren Sitten und Gebräuchen«. In keiner anderen Stadt hat Madame Lebrun auch im Volke diesen Ausdruck von Glück und Ungezwungenheit gefunden, der ihr Auge noch in der Erinnerung, lange nach ihrem Aufenthalt in der großen Stadt, erfreute. »Weder in Wien, noch auf dem Lande in der Umgebung habe ich jemals einen Bettler gesehen. Arbeiter, Bauern, Fuhrleute waren alle gut gekleidet. Man merkt sofort, daß sie unter einer väterlichen Regierung leben«.

[1] Ähnliches sagt Kelly (Reminiscences, I, Seite 200) von den Wienerinnen überhaupt: Die Frauen sind, im allgemeinen gesprochen, schön: sie haben schönen Teint und symmetrische Gestalten, die niederen Klassen insbesondere. Alle Stubenmädchen zeigen gerne ihre Füße (die meist hübsch sind) und haben den Ehrgeiz, nette Schuhe und Strümpfe zu besitzen.

Diesen günstigen Eindruck scheint Wien noch bis ins XIX. Jahrhundert gemacht zu haben. Wenigstens äußert sich Reichardt: »Was mich aber durch ganz Mähren und Österreich am meisten erfreute, war, Alles bis zum Knecht und zu der Magd hinab ordentlich und reinlich, oft recht stattlich gekleidet zu sehen. Alles verkündigt schon einen sichern Wohlstand und frohes Wohlleben. Kein Bettler läßt sich da erblicken«. So erfreuliche Zustände fielen dem norddeutschen Künstler insbesondere auf im Vergleich zu Böhmen, von wo er gekommen war, ohne gleich rühmliche Verhältnisse gefunden zu haben, »wenn es auch nicht so arg ist, wie H. v. C. in seinem »Wien und Berlin« eine Flamänderin beschreiben läßt, die als Gastwirtin nach Böhmen verschlagen worden war und von dem Volke sagt: »Es sind Kalmuken, heimtückische Menschen, die niemandem gerade ins Gesicht sehen können, wie die Saue leben und ihren eigenen Koth essen«; und er selbst charakterisiert sie weiterhin mit folgenden Worten: »Der Charakter der Böhmen ist der Slavische, in so weit Slaven das Land bewohnen, hinterlistig, heuchlerisch, verschlossen unter Fremden, an seinen Völkerstämmen leidenschaftlich hangend, zur Freude für Tanz und Musik geschaffen, gelehrig und rasch von Entschluß, zu neuen Sitten schwer zu bewegen, daher am Alten hängend, muskulös, aber häßlich, das Weib ganz vorzüglich mißgestaltet und schmutzig«.

Mag sein, daß eine flüchtige Reisebekanntschaft zu so harten Worten Anlaß gab, in Wien selbst, in dem nie eine besondere Vorliebe für die Böhmen üblich war, urteilte man doch schon damals anders über sie:

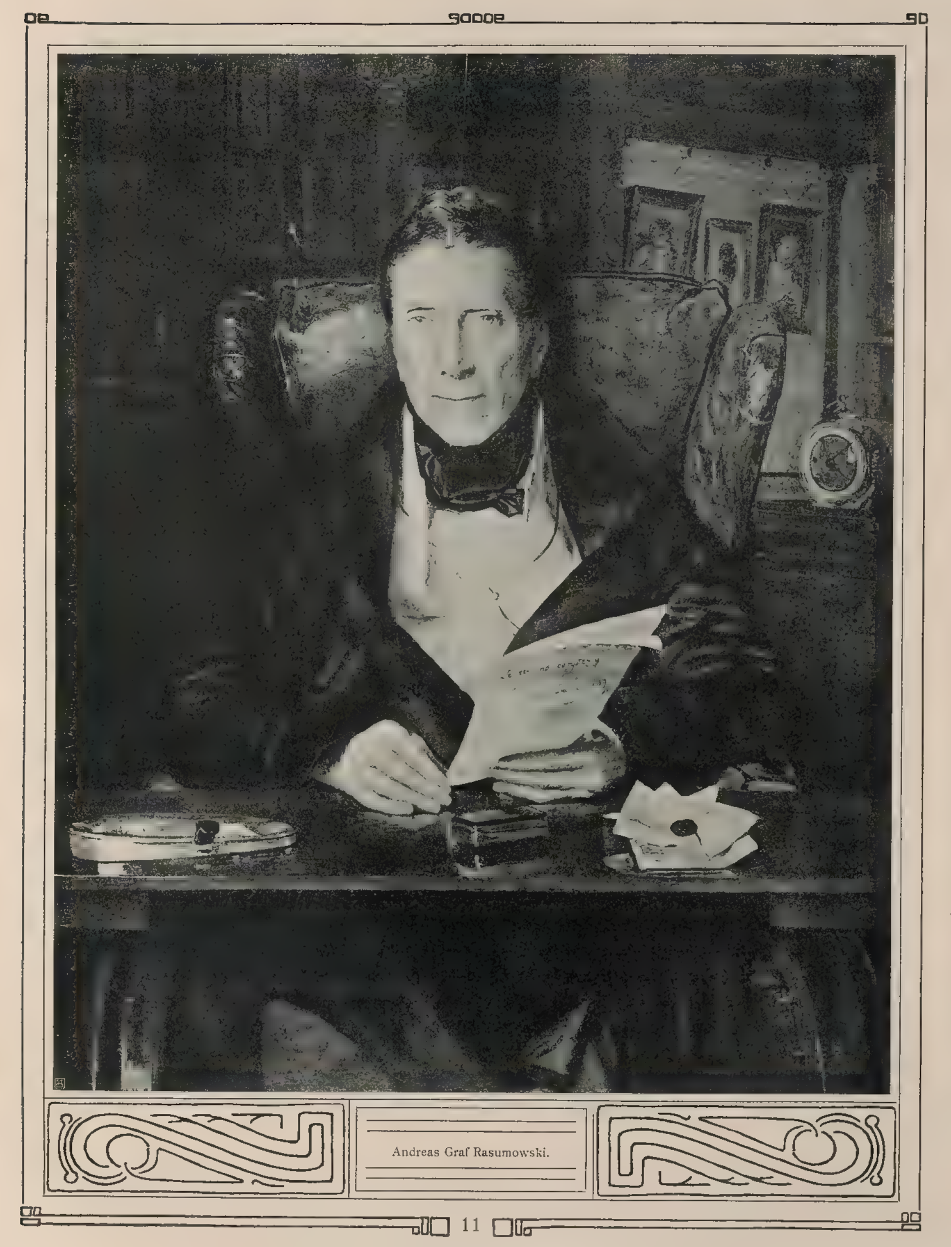
Es ist allgemein bekannt, sagt der Theateralmanach, daß sich die böhmische Nation durch eine besondere Anlage zur Musik und durch vorzügliche körperliche Geschicklichkeit in der Behandlung aller Arten von Instrumenten auszeichnet. Fast alle europäischen Höfe haben Tonkünstler aus dieser Nation im Solde. Italien selbst, das man den Sitz der Musik zu nennen pflegt, bewundert die Werke eines Stamitz, Kossek, Tuma und vorzüglich des berühmten Misliweczek, der unter dem Namen Venatorini oder il Boemo bekannt ist. Bezeichnend ist, daß in Paris selbst Gluck der »böhmische Musikant« genannt wurde, weil er, obgleich in Bayern geboren, von einer böhmischen Familie abstammte.

Was Reichardt bei dem großen Wohlleben und bei der Üppigkeit, die in Wien überall herrschte, nicht wenig auffällt, ist, daß man auf den Straßen gar nicht die plumpe öffentliche Liederlichkeit gewahr wird, »die in Paris und auch in Berlin so gemein ist«.

Auch trunkene Menschen sieht man so selten auf den Straßen und wo man sie sieht, sind es alte schwache Kerls unter den Fiakern und Lastträgern. Lärm und Schlägereien hört und sieht man nirgends.

Dieselbe Begeisterung, die der erste Eindruck der Wiener Gesellschaft bei Madame Lebrun hervorgerufen hat, begleitet sie auf allen ihren Wegen durch die Straßen und Salons der Stadt. Sie schreibt:

Die reichen Wiener Familien, von denen einige ein kolossales Vermögen besitzen, verwenden ihre Einkünfte in ehrenvoller Weise zum Nutzen der Armen. Man arbeitet ungeheuer viel und Wohltätigkeit ist eine Tugend, die allen wohlhabenden Klassen eigen ist. Einen überraschenden Anblick gewährte ihr der erste Besuch im Theater. Da sah sie mehrere Damen, darunter die schöne Gräfin Kinsky, in ihren Logen dicke Strümpfe stricken. Sie fand das natürlich sehr seltsam. Aber als sie erfuhr, daß diese Strümpfe für die Armen bestimmt seien, fand sie Vergnügen an dieser eigentümlichen Sitte, zumal einerseits die jüngsten und hübschesten Frauen sich dieser Arbeit hingaben und sie anderseits darin so gewandt waren, daß sie sich zugleich mit anderen Dingen beschäftigen konnten, ohne auch nur auf die Arbeit zu sehen. Und doch arbeiteten sie rasch und viel. Wesentlich anders hat es an kalten Wintertagen in den Vorstadttheatern ausgesehen. So wird von einer Aufführung der Beethovenschen Pastoralsinfonie im Theater an der Wien berichtet, daß in der vorangehenden Konzertnummer eine »schöne Böhmin«, Mademoiselle Killizky, mehr zitterte als sang, »was ihr bei der grimmigen Kälte nicht zu verdenken war, denn auch das Publikum zitterte in den dicht gedrängten Logen, in seine Pelze und Mäntel gehüllt«.



Andreas Graf Rasumowski.

Solcher Art war demnach das gesellschaftliche Bild, das die Theater an manchen Abenden boten.

Die Stadt selbst[1] entzückte die Malerin durch ihre Museen und schönen Palais. Vom Prater erzählt sie, er sei eine der schönsten Promenaden, die existieren. Er besteht aus einer langen prächtigen Allee, in der elegante Wagen verkehren und an deren Seiten zahlreiche Besucher sitzen. Die Szene erinnere an die große Allee der Tuilerien. Was aber den Prater angenehmer und malerischer macht, ist der Umstand, daß seine Allee in einen schattigen Wald führt, in dem sich zahlreiche Hirsche aufhalten, die so zahm sind, daß man sich ihnen nähern kann, ohne sie zu verscheuchen. Eine andere Promenade läuft dem Ufer der Donau entlang. Hier verkehrt namentlich an Sonntagen die bürgerliche Gesellschaft. Sie lagert am Ufer und verzehrt die traditionellen »Backhendel«.[2] Auch der Park von Schönbrunn wird viel besucht. Man begegnet dort öfter junge Paare tête-à-tête, doch man respektiert sie, indem man sich entfernt, wenn sie näher kommen, »denn diese Schönbrunner Promenaden sind fast immer das Vorspiel künftiger Ehen«.

Auch Bälle besuchte Madame Lebrun in aristokratischen Häusern und bei Hof. Man tanzt den Walzer mit solchem Eifer, daß die Künstlerin gar nicht begreifen kann, wie die tanzenden Paare nicht schwindelig werden und zur Erde fallen. Aber Männer und Frauen sind an diese heftige Bewegung derart gewöhnt, daß sie auch nicht einen Augenblick ausruhen, solange der Ball dauert. Man tanzt auch die Polonaise, mehr eine ruhige Promenade, die man zu zweien macht. »Hübschen Frauen steht dieser Tanz vortrefflich, denn man hat Zeit, ihre Taille und ihr Gesicht zu bewundern«.

Eine ähnliche Bemerkung macht Reichardt bei seinem Besuche in Wien: »Wie es die Damen aushalten, welche die ganze Woche hindurch täglich tanzen und dabei immer frisch aussehen und lustigen Gemüts sind, das begreif ich oft nicht. Es ist ein Kerngeschlecht, mit dem es unser Nordisches, durch Empfindsamkeit und allerlei Ziererei geschwächtes Geschlecht nicht leicht aufnehmen soll«.[3]

Dasselbe Erstaunen über die tanzenden Wienerinnen verrät Kelly und fügt als besondere Merkwürdigkeit hinzu, daß es bei Hausbällen vorkam, daß für die Frauen, die es nötig hatten, ein eigenes Appartement »for their accouchement« bereitstand. Es wurde ihm erzählt, daß man oft in die Lage kam, von dieser nützlichen Einrichtung Gebrauch zu machen.[4]

Weniger entzückt ist Madame Lebrun von dem Zustande der Straße, die sie auf ihrem Wege von der Vorstadt über das Glacis und die Wälle nach dem Innern der Stadt zurücklegen muß. Man pflegte damals zu sagen, daß es für die Bewohner von Wien drei Todesursachen gebe: den Wind, den Staub und den Walzer. Aber weder Wind noch Staub hindern die französische Künstlerin, den Weg öfters zurückzulegen und nach der Erfüllung aller gesellschaftlichen Verpflichtungen auch Theater und Konzerte zu besuchen.

Die gesellschaftlichen Verhältnisse, das soziale Leben müssen in dem Zeitraum von Mozart bis fast zum Wiener Kongreß wirklich außerordentlich angenehm und glücklich gewesen sein. Die Zeit von 1809 mit ihren verheerenden Folgen ausgenommen, finden wir nichts als überschwängliches Lob, Bewunderung und Anerkennung, die nicht etwa die Einheimischen selbst — das eigene Lob wäre nicht maßgebend — sondern gerade die Fremden der Stadt Wien und den Österreichern zollen. Nur in der Begründung ihrer Anschauung dürften sich beide Berichterstatter geirrt haben. Von Wohlstand in kommerziellem Sinne, von Reichtum war in Österreich nur bei wenigen die Rede. Aber auch das gewöhnlichste Volk besaß und besitzt heute noch das Talent, seine ärmliche Habe mit den kärglichsten Mitteln nett und gefällig herzurichten. Die Bevölkerung verdankt diese glückliche Gabe dem romanischen Einschlag der Rasse, der unzweifelhaft vorhanden, aber doch nicht so stark war, um auch dessen Nachteile zum Ausdruck kommen zu lassen. Daß diese ästhetische Außenseite auch auf Reichtum schließen

[1] Wien hatte damals ungefähr 90.000 Einwohner, die Vorstädte 170.000. — [2] Vgl. auch Kelly: Reminiscences, I, Seite 201. — [3] Reichardt: l. c. I, Seite 377. — [4] Kelly: l. c. I, Seite 205.

lassen müsse, ist selbstverständlich unrichtig, aber daß sie jeden, der sie betrachtet, glücklich und zufrieden macht, ist gewiß und aus unzähligen schmeichelhaften Berichten über Wien zu entnehmen. Sehr deutlich spricht dieses Gefühl Reichardt aus, wenn er sagt: »Wie wohl es hier auch allen Fremden wird, das macht oft eine ganz seltene Übereinstimmung in Gesellschaften, es bleibt darüber gar nichts zu diskutieren noch zu wünschen. Dennoch ist der ehemalige große allgemeine Aufwand sehr beschränkt, der freie Zutritt zu den Tafeln der großen Häuser ist gar nicht mehr so allgemein, als ehemahls; Künstler scheinen nur noch darin eine glückliche Ausnahme zu machen. Die Tafeln selbst sind lange nicht mehr so üppig splendid servirt, wiewohl äußerst fein und immer noch reich. Für mich hat Wien dadurch gar sehr gewonnen. Auch füg' ich noch gern hinzu, daß nur in einem sinnlichen Genuß der Luxus sichtbarlich gestiegen ist, das ist in fremden Weinen. Auf allen großen und splendiden Tafeln findet man jetzt die feinsten Französischen Weine, die unter zehn Gulden die Bouteille nicht zu haben sind, und mehr und besser wird besonders noch der feinste Champagner, der nicht mussirende, wol nirgends getrunken, als in den großen und feinen Häusern Wiens. Man trinkt ihn oft während der ganzen Mahlzeit aus großen Becher- oder Kelchgläsern. Doch sah ich nirgends eigentliche Trinkgelage«.

»Ja Wien ist eine einzige, wahrhaft große Stadt, und das gutmütige, liebenswürdige Volk übertrifft noch bei weitem den guten Begriff, den ich ehemahls schon von meinem frühern kürzern Aufenthalt mit hinwegnahm. Sie haben vielleicht auch seit den 25 Jahren in Manchem gewonnen; verloren haben sie durch den Krieg nichts, als ein damahls wol zu allgemeines üppiges Durcheinandertreiben und Schwelgen. Wer sollte sich das aber in der Ferne wol denken, daß nach solchem Kriege und Frieden die Nation sich so schnell in zwei, drei Jahren wieder ganz erholen und herstellen könnte. Es ist aber auch vielleicht die einzige Nation, die ihr Mark noch beisammen hat, die nie gedrückt und ausgesogen wurde«.

Außer den vielen Theatervorstellungen an den Hofbühnen, den Privattheatern und im häuslichen Kreise gab es Konzerte und »Akademien«, wie man damals sagte, fast zu allen Stunden des Tages. Im Sommer begannen schon um 6 Uhr morgens kleine Konzerte in den Augartensälen, im Winter vormittags in allen möglichen Sälen der Stadt, im Theater und im Redoutensaal. Da überdies alle Aristokraten eine zahlreiche und musikalische Dienerschaft besaßen, die in der Kammer- und Orchestermusik zu verwenden war, so gab es auch im Hause aller Art Instrumentalmusik. In den Sommermonaten aber ganz besonders auf der Straße, wo man täglich bei schönem Wetter bis spät in die Nacht hinein Musik hörte. »Man ist gewissermaßen gezwungen«, heißt es in einem Bericht aus dem Jahre 1794, »die Ständchen sehr spät zu halten, da das Gerassel der Wagen, die von den Soupers immerfort, selbst in den abgelegeneren Straßen, auf und ab rollen, erst sehr spät ein Ende nimmt .... Man gibt die Ständchen hier nicht, um seine Seufzer in die Luft zu schicken, oder seine Liebe zu erklären, wozu sich hier tausend bequemere Gelegenheiten finden, sondern um Musik zu machen und führt Terzette, Quartette, Sinfonien und einzelne Stücke aus Opern auf. Sie mögen noch so spät in der Nacht gespielt werden, bei ihrem Klange beleben sich die Fenster der anliegenden Häuser, strömen Passanten aus den entlegensten Straßen herbei, hören aufmerksam zu und spenden begeisterten Beifall. Die Wiener Instrumentenmacher machen infolgedessen glänzende Geschäfte, Klavierauszüge aus Opern und Operetten finden reißenden Absatz«. Bekanntlich hat auch Haydn in seiner Jugend an solchen Straßenmusiken öfters aktiv teilgenommen. Man nannte eine derartige Beschäftigung damals »gassatim gehen«. Sie bot zuweilen ein ganz erträgliches Nebeneinkommen. Auf den Straßen fanden sich die »Liederweiber« ein, welche die Ereignisse des Tages, die Lebensgeschichten großer Verbrecher, Feuersbrünste, Überschwemmungen, den Einzug eines türkischen Gesandten in Liedform brachten, auf ihre Kosten drucken ließen und verkauften. Sie bezahlten aus dem Erlös einen eigenen Dichter – Haner — saßen meist an den Stadttoren und lehrten beim Verkauf des Liedes den Käufer gleich die Melodie.



2. Die bedeutendsten Komponisten.

(Einheimische und Gäste.)

An Komponisten, insbesondere Opernkomponisten dürfte keine zweite Stadt der Welt damals so viele und so bedeutende als Gäste empfangen und für längere oder kürzere Zeit an seinen Kunstinstituten wirken gesehen haben. Kein berühmter Name fehlte. Gluck und Mozart, die beide längere Zeit hier gelebt und zum Teil für Wien geschrieben hatten, waren gestorben (1787, 1791), Salieri[1] stand auf dem Gipfel seines Ruhms und seiner Macht. Nach Gaßmanns Tode wurde er zum Kapellmeister bei der Kammermusik Seiner Majestät des Kaisers Josef und im kaiserlichen Theater in Wien ernannt (1774). Nach der zweiten Pariser Reise wurde er an Stelle des pensionierten Josef Benno Hofkapellmeister. 1791 durch Kaiser Leopold II. »von der beschwerlichen Direction der italienischen Oper am Claviere enthoben«, war er verpflichtet, jährlich eine neue Oper für das Hoftheater zu schreiben. Er unterrichtete die Töchter Gaßmanns im Gesang, Weigl und Süßmayer in der Komposition. In seiner Hand liefen die Fäden des Wiener Musiklebens zusammen. Er teilte Gnaden aus und übte Vergeltung, wo es ihm gut schien. Er war eine einflußreiche Person bei Hofe und hat manchem unbedeutenden Künstler zu Stellung und Ehre verholfen, manches große Genie in sicherer Zurücksetzung zu erhalten gewußt. Bekannt und äußerst charakteristisch für die Gesinnung Salieris ist sein Ausspruch beim Tode Mozarts: »Es ist zwar schade um ein so großes Genie, aber wohl uns, daß er tot ist (!), denn würde er länger gelebt haben, wahrlich, die Welt hätte uns kein Stück Brot mehr für unsere Kompositionen gegeben«. So groß war sein Ansehen in Wien, daß selbst Beethoven und Schubert sich gelegentlich »Schüler Salieris« nannten, um nur durch diesen Titel sich von vornherein der Gunst des Publikums zu empfehlen.

Salieri war klein, von ausdrucksvollem Gesicht und Augen, aus denen die Genialität hervorblitzte. Die Mutter der englischen Sängerin Storace verglich seine Erscheinung mit der Garricks.[2]

Er komponierte 44 Werke, davon 27 für Wien, 5 in Italien, 1 für den Münchner Hof, 11 für Paris. Unter diesen war 1 Kantate »Il Trionfo della Gloria e della virtù«, 2 Oratorien, ein mit Gesang verwobenes Ballett (»Le Couronnement de Tarare«), das der Oper »Tarare« angehängt wurde, ein Te Deum für die letzten Krönungen der österreichisch-deutschen Kaiser zu Frankfurt, Musik zu Kotzebues »Hussiten vor Naumburg«, komische und tragische Opern und Operetten. Eine davon, »Der Rauchfangkehrer«, in deutscher Sprache auf Befehl Kaiser Josefs II. komponiert, bildet geradezu einen Markstein in der Geschichte der deutschen Operette. Von den großen Opern hatten sich am längsten

[1] Biographische Notiz in Carl Friedrich Cramers Magazin der Musik, Hamburg 1783, Jahrgang I, Seite 233 bis 239; Auszug im Theateralmanach 1796, Seite LXXXIX; Wurzbach: Lexikon, XXVIII. Band, Mosel: Salieri. — [2] Kelly, l. c., I, Seite 199.

am Repertoire erhalten: »Axur, König von Ormus«, »La Grotta di Trofonio«, »La Scuola de gelosi« und »Il Talismano«.

Ein Komponist, der sich durch seine Kunst einen ungewöhnlichen Einfluß auf das Publikum seiner Zeit sicherte und ihn wenigstens indirekt bis auf den heutigen Tag erhielt, war Martin (y Solar) Vincente, geboren 5. März 1754 zu Valencia, gestorben 19. Februar 1806 zu Petersburg als russischer Staatsrat, genannt Martini »lo Spagnuolo« zum Unterschied von dem berühmten Padre Martini. 1785 kam er nach Wien, wo er drei neue Opern komponierte. Seine beste Oper »Cosa rara« wird in Mozarts »Don Giovanni« zitiert und von Leporello mit Namen genannt. Sie wurde am 17. November 1786 im Kärntnerthor-Theater zuerst aufgeführt und erfuhr bis 17. August 1794 59 Aufführungen. Für Wien schrieb er noch den »Burbero di buon cuore« (4. Jänner 1786) und zum Vermählungsfest der Erzherzogin Theresia mit dem Prinzen von Sachsen den »Arbore di Diana« (1. Oktober 1787).

Paisiello Giovanni, geboren 1741 in Tarent, gestorben 1816 in Neapel, der Schöpfer des »Barbier« (vor Rossini), in Wien 13. August 1783 bis 1814 92 mal gegeben, weilte auf dem Rückwege von Petersburg einige Zeit in Wien und komponierte hier auf Geheiß Josefs II. den »Re Teodoro in Venezia«. Erste Aufführung 23. August 1784, bis 29. September 1818 74 mal gegeben. Seine »La Molinara« war eine der beliebtesten Opern der Mozartschen Zeit (Erstaufführung 13. November 1790, bis zum 8. Juli 1832 178 mal gegeben).


Antonio Salieri.

Gazzaniga Giuseppe, geboren 1743 zu Verona, gestorben 1818 in Crema, schrieb von 1768 bis 1801 46 Opern für Wien, darunter den »finto cieco« in Wien selbst (20. Februar 1786). Seine Tätigkeit ist insofern von großer Bedeutung gewesen, als er im Karneval des Jahres 1787 eine Oper »Don Giovanni, ossia il Convitato di Pietra« im Teatro Giustiniani di S. Moisé in Venedig aufführen ließ. Der Text stammt von Bertati Giovanni (geboren 10. Juli 1735 zu Martellago, gestorben 1815 zu Venedig), der auch den Text von Cimarosas »Heimlicher Ehe« schrieb. Manche Personen und Szenen waren dieselben wie in Mozarts späterer Meisteroper.[1] Da Ponte hat den ganzen Text offenbar gekannt und geschickt kopiert. Er behielt auch die meisten alten Namen bei, nur der Bauer Biagio heißt bei ihm Masetto, die Maturina Bertatis verwandelt er in eine Zerline und den Pasquariello in Leporello. Sowohl Chrysander als Bulthaupt versuchen den Nachweis, daß Mozart und Da Ponte das Werk Gazzanigas und Bertatis gekannt haben. In Wien wurde seine Oper »La moglie cappriciosa« am 26. April 1792 aufgeführt und bis 21. August 12 mal gegeben.

Storace Stephan, geboren 1763 zu London, gestorben 1796 ebenda, kam mit seiner Schwester Ann Selina, einer berühmten Koloratursängerin aus der italienischen Schule (der Vater, ein Italiener, war Kontrabassist und ein Schüler Sacchinis), nach Wien und schrieb hier zwei italienische Opern »Gli Sposi malcontenti« und »Gli equivoci«. Nach London zurückgekehrt, adaptierte er Dittersdorfs »Doktor und Apotheker«, Salieris »Grotta di Trofonio« für die englische Oper.

Cimarosa Domenico, geboren 17. Dezember 1749 zu Aversa, gestorben 11. Jänner 1801 zu Venedig, hielt sich auf der Reise nach Petersburg und auf der Rückreise von dort nach Neapel in Wien auf,

[1] Vgl. Chrysander in der Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft, IV. Jahrgang, Leipzig 1888; Bulthaupt: Dramaturgie der Oper, I, Seite 172.

woselbst er, einer Einladung Kaiser Leopolds II. folgend, die Leitung der ersten drei Aufführungen seines »Matrimonio segreto« übernahm. Die späteren dirigierte Weigl, der auch die Einstudierung übernommen hatte. Wir werden davon bei Besprechung des Repertoires noch mehr hören. Vorläufig wollen wir feststellen, daß die übliche Annahme, Cimarosa sei mit 12.000 Gulden (nach anderen Angaben sogar Dukaten) zum Hofkapellmeister ernannt worden, durch kein diesbezügliches Aktenstück gerechtfertigt ist. Auf dem Theaterzettel erscheint zwar der Textdichter Bertati als »in wirklichen Diensten seiner k. k. apostolischen Majestät«, bei Cimarosa aber findet sich nur die Bemerkung »in wirklichen Diensten Seiner Majestät des Königs beider Sicilien«. 1793 kehrte Cimarosa wieder nach Neapel zurück.[1]

Man sieht schon aus dieser Liste, wie viele namhafte italienische Komponisten zu Ende des XVIII. Jahrhunderts nicht nur nach Wien kamen und hier einige Zeit verweilten, sondern auch hier ihre besten Werke schrieben, auf die der Geist der österreichischen Tonkunst nicht ohne Einfluß geblieben ist. Vermittelte doch Wien in vorteilhafter Weise die Bekanntschaft des Südens mit dem Norden, des Ostens und Westens, und erhob sich auf diese Art zur musikalischen Hauptstadt Europas und damit damals der ganzen Welt.


Karl von Dittersdorf.

Von einheimischen Komponisten wären noch zu nennen:

Ditters von Dittersdorf Karl, geboren 2. November 1739 zu Wien, gestorben 24. Oktober (nicht 31., wie gewöhnlich angegeben wird) 1799 auf Schloß Rothlhotta bei Neuhaus. Er lebte in Wien. »Doktor und Apotheker« (Erstaufführung 11. Juli 1786, bis 24. Juli 1798 70mal aufgeführt) wurde eine der beliebtesten deutschen komischen Opern des zu Ende gehenden XVIII. Jahrhunderts, seine Oper »Hokus Pokus« dagegen mißfiel so sehr, daß sie das Publikum bei der ersten Vorstellung nicht bis zu Ende spielen lassen wollte. Beinahe ein Unikum in der ganzen Musikgeschichte.

Kozeluch (auch Kotzeluch) Leopold Anton, geboren 9. Dezember 1752 zu Wellwarn, gestorben 7. Mai 1818 zu Wien, Musiklehrer der Erzherzogin Elisabeth und nach Mozarts Tode kaiserlicher Hofkomponist, schrieb Opern und Ballette. Die Komponisten Ulbrich und Umlauf schrieben für die deutsche Oper, Kürzinger komponierte die Oper »Die Illumination«, Becke Goethes »Claudine von Villa bella«, Ruprecht, Franz Täuber, Schenk waren auf dem Gebiete der komischen Oper tätig und schrieben meist für die Vorstadttheater, während Süßmayer auch die italienische Oper kultivierte. Wranitzky, erster Geiger und Orchesterdirektor im Hoftheater, komponierte »Oberon« für das Theater Schikaneders im Freihaus. Seine Oper gab den Anstoß zu Mozarts »Zauberflöte«. Das Theater Marinellis hatte in Wenzel Müller einen der fruchtbarsten Opernkomponisten aller Zeiten und Kauer, erster Geiger und Direktor der Singschule, die Marinelli zur Bildung des Nachwuchses von Sängern und Sängerinnen errichtete, schrieb ebenfalls Opern (»Das Donauweibchen«). Seine Spezialität waren die Kinderopern: »Die Unschuld auf dem Lande«, »Kaspers Zögling«, »Das Mayenfest«, »Bastien und Bastienne«. Lickel schrieb für Schikaneder den »Zankapfel«, und Schack,[2] ein früheres Mitglied des erwähnten

[1] Vgl. Hirschfeld; im Katalog der Ausstellung anläßlich der Zentennarfeier Cimarosas. Wien 1901.

[2] Benedikt Schack war der erste Tamino in Mozarts »Zauberflöte«. Er spielte die Flöte (deren Soli in der Zauberflöte ihm zu Liebe leicht gesetzt waren), war ein wissenschaftlich gebildeter Mann und Freund Mozarts (Vater und Sohn), Michael und Joseph Haydns. Geboren zu Mirowitz in Böhmen 1758, gestorben 1825 (nach Jahn »Mozart«, in München).







CHERUBINI

Theaters, hatte viel Glück mit einer Fortsetzung der »Cosa rara« und mit dem »Don Quixote«. Hingegen mißfiel eine Kompagniearbeit (mit Gerl): »Das Schlaraffenland« und »Die Wiener Zeitung«.

So umfangreich demnach die Tätigkeit der einheimischen deutschen Komponisten gewesen ist, so vermochte sie doch nicht immer mit der Kunst der Italiener gleichen Schritt zu halten, von denen oft ein einziger Tonkünstler Jahre lang mit zahlreichen Opern das Repertoire des Hoftheaters beherrschte,[1] während die Wiener Musiker in die Vorstadttheater flüchteten, und dort entweder das derb-komische Genre oder die spezifische Wiener Romantik vertraten. Jeder von ihnen fand in Wien freundliche Aufnahme, neidlose Unterstützung und Förderung seiner Kunst mit den primitiven Mitteln der damaligen theatralischen Technik. Wie ein Kapitel aus einem alles verklärenden Roman liest sich die Geschichte jener Komponisten, die damals, aus allen Weltgegenden kommend, von allen Nationen entsendet, in Wien einzogen. Es ist, als schwebte an ihrer Seite eine gütige Fee, die, von dem Augenblick an, wo sie die Wiener »Linie« überschritten, sich zu ihnen gesellt, sie in einen gleichgesinnten Freundeskreis einführt, einen Mäcen für sie ausfindig macht, bereitwillige Direktoren zur Verfügung stellt, die ihre Sachen aufführen und ihnen neue Aufträge geben. Kein Wunder, wenn unter diesen Umständen unser Verzeichnis der Wiener Tonkünstler schon jetzt ein ziemlich umfangreiches geworden ist.


Ignaz Umlauf.

Bedenken wir ferner, daß Haydn noch lebte, daß Schubert und Beethoven in Wien wirkten und auf dem Gebiet der Oper tätig waren, daß Konradin Kreutzer sich hier niederließ, Peter Winter hieher kam, daß in der Zeit, die unser erstes Kapitel behandelt, Cherubini und Paër in Wien weilten, Louis Spohr als Orchesterdirektor am Theater an der Wien engagiert war, so haben wir in dieser verhältnismäßig kurzen Epoche alle berühmten Namen der Musikwelt in Wien vereinigt, alle von seinem Wesen beeinflußt und ihm das Beste bietend, was ihr erhabener Geist geschaffen hat.

[1] So finden wir von Cimarosa nicht weniger als 15 Opern im Spielplan der Hofoper:

1. Aufführung	Oper	bis	wiederholt
5. März 1783	»L'Italiana in Londra«, Intermezzo für fünf Stimmen, 2 Akte	5. Jänner 1787	20mal
25. Juli 1783	»Il falegname« (Der Tischler)	6. Jänner 1790	23mal
24. September 1784	»Giannina e Bernardone«, 2 Akte	26. Jänner 1785	10mal
18. Mai 1785	»Il pittore parigino«, 2 Akte, am 24. Mai 1792 zum Besten des in Wien weilenden Komponisten	27. Jänner 1793	42mal
7. Mai 1787	»Le trame deluse« (Die verspottete Hinterlist)	1. September 1791	20mal
16. November 1787	»L'amor constante« (Beständige Liebe), 2 Akte (erste Aufführung in Neapel 1788)	18. April 1788	8mal
10. August 1788	»Il fanatico burlato« (Der gefoppte Schwärmer), 2 Akte	29. Dezember 1788	12mal
12. Mai 1789	»I due supposti conti« (Die zwei vermeintlichen Grafen), 2 Akte	3. Dezember 1789	15mal
6. September 1789	»I due baroni (di rocca Azurra)« (Die zwei Barone), 2 Akte (erste Aufführung in Rom 1777)	13. September 1789	2mal



II. INNERE GESCHICHTE DES BURGTHEATERS UND KÄRNTNER-THOR-THEATERS (OPERNCHRONIK).



1. Die Direktion der Hoftheater.



Als Mozart starb, war Johann Wenzel Graf Ugarte (geboren 1748, gestorben 27. Oktober 1796 zu Wien) Hofmusikgraf und Hoftheaterdirektor vom 25. November 1791 bis 10. November 1792. Nach ihm übernahm Fürst Orsini-Rosenberg (Franz Xaver Wolf Graf Orsini-Rosenberg, seit 1790 Fürst, geboren Wien 6. April 1723, gestorben daselbst 13. November 1796) nach der Krönung des Kaisers Franz die Hoftheater-Oberdirektion bis zu seinem Tode[1] (1796). Ihm folgte Franz Graf Colloredo (geboren 28. Mai 1731, gestorben Wien 27. Oktober 1807) als oberster Hoftheaterdirektor vom 23. November 1796 bis 30. Dezember 1806.

Hoftheaterdirektoren waren vom 11. November 1792 bis Ende Juli 1794 Johann Ferdinand Graf Kuefstein und Vinzenz Graf Strassoldo. Während dieser Zeit war Peter Freiherr von Braun Pächter der beiden Hoftheater mit dem Titel eines Hoftheater-Vizedirektors vom 1. August 1794 bis 25. Oktober 1806. Er war Reichshofrat, Hofbankier, Pianist und Komponist (»Leonore« von Bürger). Er machte sich anheischig, die Theater auf eigene Rechnung zu übernehmen und hiezu nicht mehr als einen jährlichen Zuschuß von 40.000 fl. vom Hofe zu beziehen. Seine bevorstehende Ernennung verursachte unter dem Wiener Publikum große Aufregung und veranlaßte schließlich die Abfassung einer Petition in Form eines Gedichtes, in dem unter anderem folgende charakteristische Stelle vorkommt:

»Monarch!

Dem seiner Unterthanen Treue
Mit jedem Tag wetteifernd sich auf's neue
Durch wahre Patriotenglut empfiehlt
Und liebevoll dir vorzustammeln strebet,
Wie froh dein Volk in deinem Schutze lebet,
Wie glücklich es in deinem Arm sich fühlt,

Vernimm, Monarch! des treuen Volkes Flehen,
Laß es nicht unerhört vom Throne gehen,
Wo Herzensdrang zu deinem Herzen spricht!
Laß edler Fürst! laß deine Milde siegen,
Verpachte nicht des deutschen Volks Vergnügen,
Gieb der Gewinnsucht doch dies Schauspiel nicht«.

Über Brauns Wirksamkeit wurde vielfach sehr abfällig geurteilt. Noch 1808 schreibt Reichardt: »Unglaubliche Sachen hört man hier von dem Baron Braun erzählen, der so lange Zeit im Besitz der Hoftheater war und sich große Rittergüter dabei erworben haben soll. Nur der besondere Schutz des Hofes erklärt die Möglichkeit, daß Ein Mann, ohne Sinn und Geschmack für die Kunst, in einer Stadt wie Wien, die sich gerade durch Leidenschaft für die Kunst der Musik und des Schauspiels besonders auszeichnet, Hof, Publikum und Künstler auf eine Weise tyrannisieren konnte, die sich manche andre kleine Stadt nicht würde gefallen lassen haben«. Indes hatte er das nicht zu unterschätzende Verdienst, Beethoven zur Komposition des »Fidelio« angeregt zu haben.

Unter Braun war August von Kotzebue, der dramatische Dichter, Hoftheatersekretär vom 18. Oktober 1797 bis Dezember 1798 und Ludwig Freiherr von Lichtenstein von 1800 bis 1804

[1] Die Hoftheater-Oberdirektion bezog sich von 1776 bis 1785 nur auf das Hoftheater nächst der Burg. Das Theater nächst dem Kärntnerthor war verpachtet. Im Oktober 1785 wurde auch dieses in die Verwaltung des Hofes übernommen.

artistischer Leiter der Wiener Oper, Friedrich Georg von Treitschke (geboren zu Leipzig 29. August 1776, gestorben Wien 4. Juni 1842) war 1801 bis 1811 Operndichter und Regisseur und Josef Sonnleithner (geboren Wien, 3. März 1766, gestorben daselbst am 26. Dezember 1835) Hoftheatersekretär 1804 bis 1815. Er war einer der Gründer der Gesellschaft der Musikfreunde.

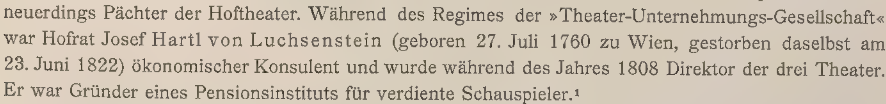

Leopold Sonnleithner.

Der oberste Hoftheaterdirektor, zugleich Chef des geheimen Kabinetts und Oberstkämmerer, war vom 30. Dezember 1806 bis zum 1. April 1817 Rudolf Graf Wrbna-Freudenthal.

An Brauns Stelle trat nach dem Jahre 1806 eine aus mehreren Kavalieren bestehende »Theater-Unternehmungs-Gesellschaft«, welche sowohl beide Hoftheater als das Theater an der Wien in Pacht nahm. Ihr Präses war vom 1. Jänner 1807 bis Ende 1809 Nikolaus (IV) Fürst Esterházy, Geheimer Rat, Feldzeugmeister, der Protektor Haydns (geboren 12. Dezember 1765, gestorben Cano 25. November 1833). Mitglieder waren Fürst J. J. Nep. Schwarzenberg, Fürst Lobkowitz, Graf Franz Esterházy, Graf Fr. Nikolaus Esterházy, Ferdinand Graf Pálffy, Graf Lodron, Graf Stephan Zichy, Josef Hartl von Luchsenstein. Diese Verwaltung durch die Gesellschaft von Kavalieren gab schließlich Anlaß zu Klagen, deren Ursache aus dem Allerhöchsten Handbillett des Kaisers Franz (vom 21. Februar 1809) ersichtlich ist. Es heißt dort:

»Lieber Graf Wrbna! Ich habe mit Mißfallen vernommen, daß unter den bei den Hoftheatern und bei jenen an der Wien angestellten Schauspielerinnen, Tänzerinnen u. s. w. die Unsittlichkeit zum Skandal des Publikums überhand nehme, und die vorzüglichsten Beförderer dieses Unwesens einige Kavaliere von der Theaterdirektion sein sollten«. Der Kaiser legt den Kavalieren nahe, solchen Zuständen um so gewisser ein Ende zu machen, »als er sonst strengere Maßregeln zu ergreifen gezwungen sein werde«.

Ignaz Sonnleithner.



Daraufhin treten 1810 einige Mitglieder aus der Direktion aus. Fürst Lobkowitz behält die Direktion der Oper, Graf Ferdinand Pálffy die des Schauspiels im Burgtheater. Aber schon August 1812 bis Mai 1813 ist Lobkowitz Hoftheaterdirektor beider Hoftheater. Pálffy beschränkt sich seit 1812 auf das Theater an der Wien, dessen Eigentümer er seit 1813 ist. Aber von März 1814 bis 1. April 1817 ist er neuerdings Pächter der Hoftheater. Während des Regimes der »Theater-Unternehmungs-Gesellschaft« war Hofrat Josef Hartl von Luchsenstein (geboren 27. Juli 1760 zu Wien, gestorben daselbst am 23. Juni 1822) ökonomischer Konsulent und wurde während des Jahres 1808 Direktor der drei Theater. Er war Gründer eines Pensionsinstituts für verdiente Schauspieler.[1]

[1] Reichardt (l. c., Seite 187) sagt von ihm: »Beim Diner im Hause des Regierungsraths von Hartl lernte ich seine vortreffliche Familie kennen, die aus einer sehr lebhaften, überaus gutmütigen, heitern Frau besteht, die sich auch noch sehr frisch und angenehm konservirt hat, einer höchst interessanten schönen Pflegetochter von echter Bildung, wie sich nur eine edle Seele aus sich selbst von innen heraus bildet, einen sehr braven Sohn,

Man sieht aus dieser wechselvollen Geschichte der Direktionen in dem kurzen Zeitraum unseres ersten Kapitels, ein wie komplizierter Apparat die Leitung der Hoftheater war. In dem mit hierarchischer Genauigkeit ausgestalteten System von über- und untergeordneten Stellen bedeutete der oberste Hoftheaterdirektor (Rosenberg, Colloredo, Wrbna) eigentlich nur die höchste Repräsentation des Instituts nach außen, in seiner Hand fand die Vereinigung des Hoftheateretats mit dem der übrigen Hofanstalten statt. Die Direktoren (Kuefstein, Strassoldo), später Pächter und Unternehmer (Braun, Gesellschaft der Kavaliere, Lobkowitz, Pálffy) waren die eigentlichen Leiter des Theaters, ihnen fiel in erster Linie die administrative Tätigkeit zu. Die künstlerische Leitung oblag zum größten Teil den Sekretären (Kotzebue, Lichtenstein, später Treitschke und Sonnleithner). Die beiden letzteren hatten als Textdichter die unmittelbarste Fühlung mit den Komponisten, beide hatten an »Fidelio« mitgearbeitet und waren in der Lage, die künstlerische Richtung des Spielplans, die Annahme und Ablehnung von Opern in der maßgebendsten Weise zu bestimmen. Treitschke war nicht nur durch seine Tätigkeit als Dichter und Übersetzer, sondern auch durch seine umfassende wissenschaftliche Bildung eine für den Sekretärsposten geeignete Persönlichkeit. Er gab unter anderem auch die letzten Bände von Ferdinand Ochsenheimers »Schmetterlinge von Europa« heraus.[1] Ochsenheimer war früher Schauspieler bei dem königlich sächsischen Hoftheater, war Doktor der Philosophie und Mitglied der Gesellschaft naturforschender Freunde in Berlin. 1804 kam er nach Wien und war von 1807 bis 1822 Mitglied des Hoftheaters. Er gab den Franz Moor, den Wurm in »Kabale und Liebe«. Reichardt rühmt »seine Kraft, seinen guten Anstand und sein feines Raffinement im Spiel«. Seine Gattin Magdalena war gleichfalls Mitglied des Hofburgtheaters.


Paul Wranitzky.


Anton Wranitzky.

Sonnleithner stammte aus einer musikalischen Familie (sein Vater Christoph, Dekan der juridischen Fakultät in Wien, war auch Komponist, vier Streichquartette erschienen im Druck) und war der Ahnherr einer solchen. Er gab einen Wiener Theateralmanach heraus, entdeckte 1827 das berühmte Antiphonar von St. Gallen. In dem Hause seines Bruders Ignaz verkehrte Schubert. Der Sohn dieses Ignaz, also der Neffe des Sekretärs Josef Sonnleithner, Leopold (geboren 15. November 1797 zu Wien, gestorben daselbst 4. März 1873), veranlaßte die Drucklegung von Schuberts »Erlkönig«. Er hinterließ auch als Manuskript wertvolle Materialien zur Geschichte der Hofoper, des Theaters an der Wien, in der Josephstadt und des Mari-

voll Gefühl und Sinn fürs Schöne, mit einer lieben, schönen, jungen Frau, die ganz für ihn zu passen schien, beide voll guter feiner Bildung. Ich kann es nicht sagen, wie wohl mir in der lieben vortrefflichen Familie ward, und wie sehr ich Euch Lieben mitten unter uns wünschte«.

[1] Leipzig 1807 bis 1835. 11 Bände. Vom V. Band an hat nach Ochsenheimers Tode Treitschke die Herausgabe des Werkes nach den hinterlassenen Papieren des ursprünglichen Verfassers besorgt und mit eigenen Beobachtungen versehen. Bei dieser Gelegenheit dürfte die Tatsache interessieren,







JOSEF SONNLEITHNER

nellischen Theaters, die ein Muster von Fleiß und Genauigkeit, eine Fundgrube wichtiger Daten sind und für die vorliegende Aufgabe ein nicht hoch genug zu schätzendes Quellenwerk bilden,[1] auf das wir wiederholt hinweisen werden.

Castelli beschreibt in seinen Memoiren[2] Ignaz von Sonnleithner in folgender Weise: Er war von mittlerer Größe und sehr korpulent, aus den Augen sah der Schelm heraus und ein fast immer lächelndes Gesicht war der Widerschein von allen den Scherzen, welche in seinem Kopfe in jedem Augenblick entstanden. Er galt mit Recht für den witzigsten Kopf von Wien und seine Bonmots wurden in allen Gesellschaften erzählt, freilich kam dabei auch vieles von andern auf seine Rechnung. Sein Bruder Josef Sonnleithner war Sekretär der »Gesellschaft adeliger Damen zur Beförderung des Guten und Nützlichen«. Er nannte ihn daher immer nur den damischen Sekretär (damisch, Lokalausdruck für überspannt).

Die musikalische Leitung stand noch immer unter der Führung Salieris als erstem Hofkapellmeister. Ihm waren Ignaz Umlauf und Josef Weigl als Vizekapellmeister beigegeben. Paul Wranitzky war Orchesterdirektor.[3] Neben ihnen wirkten Pierre Dutillieu als Kapellmeister von 1794 bis 1796 mit dem Titel »k. k. italienischer Hoftheatral-Musikcompositeur«, dann Süßmayer, der von 1795 an die deutsche Oper leitete, während Weigl die italienische zu dirigieren hatte. Von 1797 bis 1801 wurde Ferdinand Paër als Kapellmeister an das k. k. Nationalhoftheater berufen.


A. K. Kraus Wranitzky.

Für Paër bedeutete diese Ernennung eine vollständige Umwandlung seines Kompositionsstils. Er, der früher hauptsächlich die italienische Opera buffa pflegte, wurde jetzt durch die Bekanntschaft mit Mozarts Werken zur ernsten Oper hingezogen, die er mit sorgfältigerer Kontrapunktik und reicherer Instrumentation versah als seine früheren Werke. Unter den Musikern war er nicht besonders beliebt. Egoismus, Unterwürfigkeit gegen Vorgesetzte und Freude am Intrigieren gegen seine Kollegen waren die ihm allgemein zugeschriebenen Eigenschaften. In aristokratischen Kreisen war er ein gern gesehener Gast. Dem Grafen Fries zu Ehren komponierte er 1800 eine Kantate, in der die beiden Schwestern des Grafen und der Komponist selbst die Solostimmen sangen.

daß auch der Mitarbeiter an dem Texte der »Zauberflöte« (das Maß seines Anteils ist noch immer strittig) ein Naturforscher war, wir meinen Karl Ludwig Giesecke, Pseudonym für C. F. Metzler. Ursprünglich fahrender Komödiant und Chorist des Theaters im Freihaus auf der Wieden, verwertete er nach seinem Abgang von Wien seine praktisch erworbenen mineralogischen Kenntnisse so glücklich, daß er zuerst ein gesuchter und berühmter Mineralienhändler wurde, dann Professor der Mineralogie an der Universität Dublin und Mitglied der irischen Akademie der Wissenschaften (Royal Academy). Als solcher wurde er in den englischen Ritterstand erhoben und starb 5. März 1833 zu Dublin (geboren 1775 zu Augsburg).

[1] Das Manuskript befindet sich im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde. — [2] Castelli, l. c., III., Seite 211. — [3] Im Mitgliederverzeichnis des Kärntnerthor-Theaters erscheinen auch zwei Sängerinnen desselben Namens, Karoline Wranitzky-Seidler und Anna Katharina (genannt Nanette) Wranitzky-Kraus. Sie waren indes nicht Töchter Pauls, wie Wurzbach und nach ihm manches andere Lexikon angibt, sondern die Töchter Anton Wranitzkys, eines jüngeren Bruders Pauls. Über die Verwandtschaftsverhältnisse gibt eine kleine Broschüre von Theodor Wranitzky (siehe Autorenverzeichnis) Aufschluß. Mit Paul Wranitzky war Goethe in Unterhandlung wegen der Komposition des zweiten Teiles der »Zauberflöte«. Siehe II. Band von Goethes Briefen, Nr. 3263, IV. Abteilung der Weimarschen Goethe-Ausgabe. Wranitzky komponierte eine Oper »Oberon«, die lange vor der Weberschen im Marinellischen Theater aufgeführt wurde.

2. Das Ballett.



Daß an der Wiener Oper dem Ballett besondere Aufmerksamkeit geschenkt wurde, ist aus dem Geiste der Zeit und aus der Vorliebe der Wiener für die Tanzkunst leicht begreiflich. Noch waren die Tage des großen französischen Balletts nicht so fern, in denen es selbst ein König Ludwig XIV. nicht verschmähte, als Tänzer die Bühne zu betreten, die Tage der klassischen französischen Tanzkunst, die sich vermaß, alle Bewegungen des gebildeten Menschen ihrer Zeit in genau abgemessene Regeln zu zwingen, sein Auftreten im gesellschaftlichen Kreise, seine Verbeugung, seinen Dank, seine Bewunderung und seinen Abschied. Mit dem hohen Einfluß der Tanzkunst verband sich die Vorliebe des Publikums für szenische Pracht auf der Bühne, für den Prunk der Ausstattung, dem die Oper trotz mannigfacher Konzessionen doch nicht so viel Raum gewähren konnte, als die schaulustigen Zuseher gewünscht hätten.

Zugleich mit der künstlerischen Gestaltung der körperlichen Bewegung auf der Bühne, mit der dekorativen Wirkung bunter Kostüme, der großen Massen des Tanzchors, macht sich die virtuose Entartung des Tanzes im Theater geltend. Neben schwärmerischer Verehrung für Tänzer und Tänzerinnen und echt poetischer Begeisterung für die Kunst Terpsichorens, die in unzähligen oft sehr gelungenen Gedichten ihren Ausdruck fand, begegnen wir auch der Klage über den Mißbrauch des Tanzes, über »den buntscheckigen Chor mannigfaltiger Luftspringer und Fußkreisler, die in so vielerlei verzerrten Possensprüngen und ausgereckten Schenkelgruppen den Thron der Muse des Tanzes umwimmeln«.

Von dem »Schwarm abenteuerlicher Gaukler und Gauklerinnen« werden Herr und Madame Vigano ausdrücklich ausgenommen. In gereimter und ungereimter, aber deshalb nicht minder überschwenglicher Sprache wird ihre Kunst mit der Grazie der Genien des alten Griechenland verglichen, die in »schönen idealischen Gestalten und leicht umschlungenen ätherischen Gruppen, unter dem Zauberklang äolischer Lauten ihren Götterreigen begannen«. In einer »mythischen Dichtung« wird geschildert, wie das Ehepaar Vigano vor den Tempel Terpsichorens gekommen sei. Diese reichte »ihrem Liebling Vigano den Zauberstab und schlang seiner süßen Gespielin die Zierde der Liebe und Freude, den acidalischen Rosenschmuck, ums Haupt, schürzte mit dem magischen Gürtel der Venus ihr leichtes Nymphengewand, das wie ein linder lieblicher Frühduft den weichen runden Bau ihrer schönen Fraulichkeit sanft verräterisch umnebelte, und jeden Reiz von weiblicher Anmut, Schalkhaftigkeit und Freude zaubervoll entfaltete«.

Wir dürfen vermuten, daß jene Worte keineswegs so tief und aufrichtig empfunden waren, als es den Anschein hatte, ihr Lob ist weniger überzeugend als ostentativ, trotzdem bleiben sie charakteristisch für die Art, wie damals Tänzer und Tänzerinnen vom Publikum und von der Kritik behandelt wurden. Die gewöhnliche und außergewöhnliche Prosa genügte nicht mehr. Nach der Sitte jener Zeit mußten verehrte Künstler bei besonderen Anlässen durch Gedichte gefeiert werden.

Als Herr und Madame Vigano am 3. März 1794 angeblich zum letzten Mal im Nationaltheater tanzten, erschienen mehrere Gedichte zu ihrem Lobe.[1] Auch die Künstler dankten in einem Gedicht. Aber schon am 2. August 1794 betraten sie die Bühne wieder und man feierte sie abermals mit einem Gedicht.

Die Gattin Viganos, eine üppige Gestalt, glänzte besonders in zwei unbedeutenden Divertissements, wovon eines das rosenfarbene und das andere das weiße Pas de deux benannt war, nach

[1] Der Theateralmanach vom Jahre 1795 zitiert davon zwei italienische und ein deutsches.

der Farbe der Kleider, welche Madame Vigano trug. Der Durchsichtigkeit dieser Kleider, welche den ganzen üppigen Körper sehen ließen, verdanken die Tänze ihre Berühmtheit.[1]

Herr und Madame Vigano führten eine neue Art von pantomimischem Tanz, mit ganz neuer Art sich zu kleiden, ein. Die römischen und anderen steifen Kostüme, die Reifröcke verschwanden vom Theater, die Natur wurde aufs treueste nachgeahmt; fleischfarbene Trikots verhüllten Arme und Beine, die Tänzer und Tänzerinnen waren kaum bekleidet. Ja, in dem sogenannten rosenfarbenen Pas de deux hatte Madame Vigano über dem Trikot, der ihren ganzen Leib umgab, nichts an als drei bis vier flatternde Röckchen von Krepp, immer eines kürzer als das andere, und alle zusammen mit einem Gürtel von dunkelbraunem Band um die Mitte des Leibes festgebunden. Eigentlich also war dieses Band das einzige Kleidungsstück, das sie bedeckte, denn der Krepp verhüllte nichts. Im Tanze flogen auch oft noch diese Röckchen hoch empor und ließen dem Publikum den ganzen Körper der Tänzerin in fleischfarbenem Trikot, der die Haut nachahmte, also scheinbar ganz entblößt sehen.


Salvatore Vigano.

»Mir kam« — so erzählt Karoline Pichler »das empörend frech vor. Dennoch mußte ich gestehen, daß die Bewegungen dieser Künstlerin hinreißend anmutig, ihr Mienenspiel voll Ausdruck (sie war noch überdies sehr hübsch), ihre Pantomime meisterhaft waren«.

Vigano gegenüber repräsentierte Muzzarelli die alte Zeit.[2] Der neue Stil fand nur zu bald Nachahmer. Es gab eine echte Vigano und vier bis fünf falsche. Fast jede Vorstadtbühne hatte eine falsche Vigano. In Lerchenfeld und in Penzing tanzten falsche Viganos und im Theater auf dem Spittelberg oder zum Fasan tanzte sogar ein Herr und eine Frau Vigano. Die beste war die in der Josefstadt unter der Direktion des Carl Mayer. Sie hatte das Glück, viel reizender und um ein paar Jahre jünger zu sein als das Original, dabei kopierte sie ihr Vorbild so geschickt und so treu, daß die berühmte Vigano applaudieren mußte, als sie ihre Doppelgängerin auf der Bühne sah. Von nun an schwärmte der noblere, reichere Teil des Publikums für die echte Vigano, der ärmere für die falsche. Ersterer bezahlte für das Vergnügen einer Vorstellung einen Silbertaler im Parterre, letzterer bloß 30 Kreuzer: »Für 30 Kreuzer war die falsche Vigano sogar allerliebst« — meint Bäuerle (Memoiren I, 23).

Schließlich gab es aber doch Stimmen, denen die Verhimmlung Viganos und seiner Kunst vernünftige Grenzen zu übersteigen schien. Zunächst mußte es auffallen, daß fast alle Ballette entweder von Salvatore Vigano oder von Antonio Muzzarelli waren. Die Diktatoren des Hauses ließen auf dem Gebiete des Tanzes und der pantomimischen Darstellung keine neue und vor allem keine fremde selbständige Kraft aufkommen. Sie sorgten schon dafür, daß auch die Musik nur von Hausleuten, bestenfalls von

[1] Castelli: l. c., I, Seite 228. — [2] Pichler: l. c., I, Seite 207. — Vigano Salvatore war zu Neapel 1769 geboren, debutierte 1783 in Rom, wo er auch Damenrollen tanzte, da das Auftreten von Frauen im Ballett verboten war. Dort heiratete er auch Josefa Maria Mayer, eine Wienerin (geboren 1756), die als Dlle. Medina dem Ballett angehörte und kam mit ihr an das Wiener Hoftheater, wo er 1793 bis 1798, dann 1803 bis 1806 Ballettmeister war. Muzzarelli Antonio, geb. 1744, war Ballettmeister seit 1794, Mitglied seit 1791, und k. k. Hoftanzmeister. Seine Enkelin Adelheid Muzzarelli war Ende der Zwanzigerjahre eine beliebte Opernsoubrette am Kärntnerthor-Theater und heiratete 1838 den Schauspieler Friedrich Beckmann.

guten Bekannten komponiert wurde. Weigl und Wranitzky sind die meistgenannten Namen und wenn einmal ein anderer erscheint, wie Peter Dutillieu oder Kajetan Pugnani, so fehlt nicht der erklärende Titel »in wirklichen Diensten der k. k. Theater-Hof-Direktion« oder »Oberaufseher der Musik, in wirkl. Diensten Sr. Majestät des Königs von Sardinien«. Das Hausrecht war demnach sorgsam gehütet, aber endlich fand doch ein offenes Wort den Weg zur Öffentlichkeit.

Man fing an zu bemerken, daß Vigano die Hauptidee des Stückes nicht darzustellen wisse und den leitenden Gedanken durch episodisches Beiwerk verdunkle. Als Beispiel dieses Übermaßes der Intention führte man das Ballett »Das gefundene Veilchen« an (erste Aufführung 20. Juli 1796). Das Sujet stammt in seiner ursprünglichen Form aus der Zeit der Veilchenfeste unter Herzog Otto dem Fröhlichen (Enkel Rudolfs von Habsburg) und dem Minnesänger Neidhart von Reuenthal, genannt der Bauernfeind. Es handelt sich dabei um folgendes: Wer im Frühling das erste Veilchen findet, macht dem Herzog davon Mitteilung, führt ihn an die Fundstelle, wo beide mit dem versammelten Landvolk um das Veilchen Tänze aufführen und Lieder singen. Neidhart findet nun so ein Veilchen und bedeckt es mit seinem Hut. Als er aber den Herzog an die bezeichnete Stelle führt, findet er, daß ihm die Bauern statt des Veilchens etwas — anderes unter den Hut gesetzt haben. Darüber ergrimmt, zieht er sein Schwert, tötet einen Bauer und verwundet andere.[1] Es ist begreiflich, daß Vigano die Fabel in ihrer Urgestalt nicht auf die Bühne bringen konnte. Aber er umschreibt sie so umständlich, daß man sie kaum bei der Lektüre des Buches versteht, geschweige denn bei der Aufführung.

Abgesehen von den künstlerischen Bedenken gegen das Genre des Balletts, stoßen auch die italienischen Darsteller selbst in weiten Kreisen auf Opposition. Man denkt daran, statt der Italiener deutsche Landeskinder zum Ballett heranzuziehen und ihnen durch Gründung einer Ballettschule und Aussicht auf Pension die Wahl des neuen Berufes verlockender zu machen. In dem an die oberste Hoftheaterdirektion gelangenden Vorschlag heißt es (25. Juni 1795):

»Die Tänzerinnen finden in der Thorheit wollüstiger Reicher eine neue schändliche, aber oft sehr ergiebige Quelle, sich zu bereichern, sie betrüben und bestehlen manche redliche Familie, kehren endlich als satte Blutigel nach Hause, genießen dort, was sie hier zusammengerafft haben und lassen uns für schweres deutsches Geld fremden Leichtsinn und ausländische Sittenverderbniß zurück«.

Dem Antrag auf Gründung einer einheimischen Ballettschule wurde aber nicht Folge gegeben, weil durch Errichtung einer Ballettschule und Normierung der Pensionsfähigkeit Beträge in Anspruch genommen würden, die höher wären als die »dermaligen Kosten«. So blieb es denn bei der italienischen Ballettgesellschaft.

Das Ballett erreichte nach dem Urteile Castellis (l. c., I, Seite 226) seine Glanzperiode, als Aumer und Duport Ballettmeister und die beiden Töchter Aumers, die Bigottini, Aimée, Herr Rozier und Deshaie Tänzer waren.

»Aumers Ballette hatten immer eine interessante Handlung, jetzt wird der mimische Teil ganz verwahrlost, und das durch ein paar Stunden immerwährend fortdauernde Tanzen ermüdet. Jetzt füllen die Ballette immer den ganzen Theaterabend aus, dazumal wurde immer eine kleine, niedliche Oper dazu gegeben.

Ich habe nie ein Ballett gesehen, welches nebst den Sinnen auch sogar aufs Herz und selbst auf die Ohren wirkte, wie dies bei dem Aumer'schen Ballett »Nina« der Fall war. Mit der größten mimischen Meisterschaft spielte Frau Bigottini die wahnsinnige Nina; ihr großes, schwarzes, ausdrucksvolles Auge sprach deutlicher, als Worte es vermocht hätten. Dabei war ihr Tanz einfach, ohne viel Sprünge und Krafttouren, aber immer graziös. Eine Menuette, welche sie mit Deshaie tanzte, gefiel so außerordentlich, daß sie jedesmal wiederholt werden mußte.

Und auch die Musik zu diesem Ballette von Persuis war meisterlich. Als Hauptmotive hatte er verständig Melodien aus Dallairacs »Nina« gewählt, um die Situationen dadurch verständlicher zu machen.

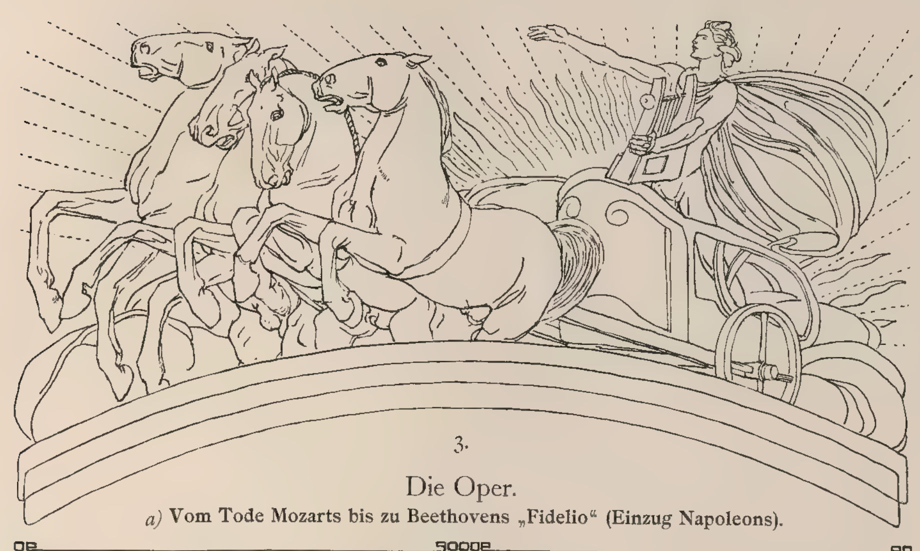
Neben den Aumer'schen ernsten Balletten erzielten die mythologischen und idyllischen von Duport, worin er selbst und Fräulein Neumann, seine nachherige Gattin, wie die Elfen schwebten, auch allgemeinen Beifall. Sie war eine Tochter des Tenoristen Neumann, dessen schlechten Gesang man nur ertrug, um sich damit die Kunst der Tochter zu erhalten«.

[1] Hans Sachs führt in seinem »Neydhart mit dem Veyhel« die Geschichte noch weiter. Die Bauern wollten sich an dem Sänger rächen, erzählen dem Herzog, daß Neidhart eine schöne Frau habe, und erwarten die weitere galante Entwicklung der Dinge. In der Tat will der Herzog die schöne Frau kennen lernen, aber Neidhart merkt die Absicht, sagt seiner Frau, daß der Herzog taub sei, und dem Herzog, daß die Frau taub sei. Beide schreien infolgedessen einander bei der ersten Begegnung derart an, daß ein Gefühl der Liebe zwischen ihnen nicht aufkommt.





Cigané — Terpsichore



3.

Die Oper.

a) Vom Tode Mozarts bis zu Beethovens „Fidelio“ (Einzug Napoleons).

Das Jahr 1792 brachte gleich in den ersten Tagen eine Novität: »Vendetta di Nino«, Oper von Alessandro Prati, die 9mal wiederholt wurde und schon am 11. Februar desselben Jahres vom Repertoire verschwand. Kurz vor ihrer letzten Aufführung, am 7. Februar, war ein Meisterwerk der komischen Oper zum ersten Mal über die Bühne gegangen: Domenico Cimarosas »Il matrimonio segreto«, Oper in zwei Akten, Text von Bertati. Über den Textdichter und Komponisten haben wir bereits gesprochen. Die Aufführung fand im Burgtheater in italienischer Sprache statt und übertraf alle Erwartungen. Sie entzückte insbesondere Kaiser Leopold II. derart, daß er nach der Vorstellung in einem anstoßenden Saal ein Souper für Cimarosa und die Sänger servieren ließ und hernach eine (wahrscheinlich gekürzte) Wiederholung der Oper verlangte, der er selbst und sein engerer Hofstaat beiwohnten. In der ganzen Musikgeschichte der einzige Fall einer Doppelpremière. Cimarosa leitete die Aufführung und die Wiederholungen am 9. und 10. Februar. Letztere fand im Kärntnerthor-Theater statt. Das Einstudieren der Oper besorgte Kapellmeister Josef Weigl.

Nach den Angaben Weltners, des Archivars der k. k. Generalintendanz, ging die Oper an den Hoftheatern bis 18. März 1884 135mal in Szene, und zwar zählen wir im k. k. Hofburgtheater bis 13. Februar 1810 63 Aufführungen, im Kärntnerthor-Theater bis 28. Juni 1859 68 Aufführungen. Im neuen Opernhaus hörte man vom 16. April 1876 4mal die Oper. In deutscher Sprache (»Die heimliche Heirat«, später »Die heimliche Ehe«) kam sie am 10. Juni 1806 zum ersten Mal zur Aufführung. Anläßlich des Cimarosa-Jubiläums 1901 veranstaltete das Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde zwei Aufführungen im kleinen Musikvereinssaal unter Leitung des Direktors Richard von Perger.

Als die »heimliche Ehe« am 14. Juli 1823 wieder auf dem Spielplan erschien, sang der berühmte Lablache die Rolle des alten schwerhörigen Geronimo und bot in dieser Partie eine so ausgezeichnete schauspielerische und gesangliche Leistung, daß Grillparzer ihm das folgende Distichon widmete:

»Wahrheit nennt Ihr sein Spiel? Er lügt, der Heuchler betrügt Euch;
Wie er Geronimo scheint, ist er Barbier und Assur«.

Auch Cimarosa selbst wußte sich hoher dichterischer Anerkennung zu erfreuen. Seinen »L'impresario in angustie« (Der Pächter in der Klemme, im Burgtheater am 24. Oktober 1793 gegeben) sah

Goethe während seines zweiten Aufenthalts in Rom 1787 und nannte ihn eine »immer erfreuliche« Oper. Zur Melodie Cimarosas verfaßte er zwei Gedichte »Die Spröde« und »Die Bekehrte«. So war dem Komponisten Anerkennung und Bewunderung auf allen Seiten beschieden, seinem Meisterwerk ein dauerndes Denkmal in der Literatur gesichert. Erfreulicherweise blieb auch der irdische Lohn nicht aus. Cimarosa erhielt für »Il matrimonio segreto« das ganz ungewöhnliche Honorar von 1350 fl., ein Benefizeabend wurde ihm zugestanden und vom Kaiser eine goldene Dose verehrt, deren Deckel das Bildnis des Spenders, von Brillanten umrahmt, schmückte.

Als Cimarosa noch lebte, verglich man ihn mit Mozart. Anregungen haben beide voneinander empfangen und manche Wege eingeschlagen, die mit denselben Mitteln zu den gleichen Zielen führten. Der Erfolg der ersten Aufführungen verschaffte sogar im Augenblick der »heimlichen Ehe« eine größere Beliebtheit als mancher Mozart-Oper. Das Urteil späterer Generationen ist indes auch nicht einen Moment irregegangen. Während Mozarts Opern sich nicht nur länger erhielten, sondern bis auf den heutigen Tag neue Gesichtspunkte der Auffassung ermöglichten, merkte man beim »Matrimonio segreto« schon bei einer Reprise am 15. Oktober 1850, daß manches veraltet war. Peter Josef von Lindpaintner (der Komponist der Oper »Lichtenstein«) entschloß sich damals zu einer Umarbeitung mit Rezitativen und einer neuen Instrumentierung. Sie hat natürlich, wie alle derartigen Bearbeitungen, dem Werke dauernd nicht geholfen. Als die Oper am 15. März 1884 wieder in den Spielplan aufgenommen wurde, hat Kapellmeister Johann Nepomuk Fuchs abermals eine Bearbeitung vorgenommen, mit demselben negativen Erfolg. Es wäre zu wünschen, daß man bei dem nächsten Versuch einer Wiederbelebung aus diesen Tatsachen die entsprechende Lehre ziehe und sich sagte, daß das, was Cimarosa durch sich selbst nicht erreichen konnte, auch für jeden Bearbeiter unerreichbar ist. Von den übrigen Novitäten des Jahres 1792 erzielte keine einzige auch nur annähernd den Erfolg der »heimlichen Ehe«. Gleich das nächste Werk »Deborah und Sisara«, ein geistliches Singspiel in zwei Akten, Musik von Pietro Guglielmi,[1] das am 27. Februar zum ersten Mal aufgeführt wurde, mußte nach der zweiten Vorstellung vom Spielplan abgesetzt werden. Und doch war Guglielmi (geboren 1727 zu Massa-Carrara, gestorben 19. November 1804 in Rom) vor Cimarosa und Paisiello einer der gefeiertsten Opernkomponisten Italiens, war 1762 in Dresden, später in Braunschweig, in London, zuletzt 1793 Kapellmeister der Peterskirche in Rom, er war also auf dem ganzen Kontinent bekannt und gefeiert, hat 115 Opern hinterlassen, vermochte sich aber neben den Heroen des damaligen Wien nicht auf gleicher Höhe zu erhalten.


Domenico Cimarosa.

Die Vorstellungen erlitten eine unliebsame Unterbrechung, als am 1. März Kaiser Leopold II. starb. Sein Sohn Franz II. folgte ihm auf dem Throne. Die Theater blieben vom 1. März bis 23. April geschlossen. Am 15. Mai starb wieder die Kaiserin-Witwe Ludovica und die Theater blieben bis 23. Mai geschlossen. Die freie Zeit wurde zum Studium neuer Werke benützt, von denen jedoch keinem ein nachhaltiger Erfolg beschieden war. Am besten gefiel noch »Il disertore« von Francesco Bianchi (geboren 1752 zu

[1] Sein Sohn Pietro Carlo, ebenfalls Opernkomponist (35 Opern), geboren 1763 in Neapel, gestorben 28. Februar 1827 in Massa-Carrara.

Cremona, gestorben 1811 in Bologna). Er erlebte vom 14. August 1792 bis 29. Oktober 1793 30 Aufführungen. Ihm zunächst steht eine Oper von Gazzaniga (vgl. Seite 15) »La moglie capriciosa«, vom 26. April bis 21. August 1792 12mal gegeben, dann »Gli amici rivali« vom neapolitanischen Kapell-



Neues Ballett

Im kaiserl. königl. Hoftheater nächst der Burg
wird von den k. k. Hof-Operisten
heute Samstag, den 28ten März 1801. aufgeführt:
zum Vortheile der Mademoiselle Casentini,

Der Dorfbarbier.

Ein Singspiel in einem Aufzuge. Nach dem Lustspiele dieses Nahmens bearbeitet.

Nachher: (zum ersten Mahle.)

Die Geschöpfe des Prometheus.

Ein heroisch-allegorisches Ballett in zwey Aufzügen.

Von der Erfindung und Ausführung des Herrn Salvatore Vigano.

Personen:

Prometheus	Hr. Cesari	Thalia	Mad Cesari.
Kinder	Mlle. Casentini	Melpomene	Mad. Neuth.
	Hr. Salvatore Vigano	Apollo	
Bachus	Hr. Ferdinand Gioja.	Anfione	
Pan	— Aichinger.	Arione	
Terpsichore	Mad Brendi.	Orpheus	

Inhalt,

Die Grundlage dieses allegorischen Ballets ist die Fabel des Prometheus.

Die Philosophen Griechenlands, denen er bekannt war, erklären die Anspielung der Fabel dahin, daß sie denselben als einen erhabenen Geist schildern, der die Menschen zu seiner Zeit in einem Zustande von Unwissenheit antraf, sie durch Wissenschaften und Künste verfeinerte, und ihnen Sitten beybrachte.

Von diesem Grundsatze ausgegangen, stellen sich im gegenwärtigen Ballett zwo belebt werdende Statuen dar, welche durch die Macht der Harmonie zu allen Leidenschaften des menschlichen Lebens empfänglich gemacht werden.

Prometheus führt sie auf den Parnaß, um sie vom Apoll, dem Gott der schönen Künste unterrichten zu lassen. Apoll befiehlt dem Anfione, dem Arione, und dem Orpheus, sie mit der Tonkunst, der Melpomene, und der Thalia, mit dem Trauer- und Lustspiele, der Terpsichore, und dem Pan, sie mit dem, von dem letztern erfundenen Schäfertanze — und dem Bachus, mit dem heroischen Tanze, dessen Erfinder er ist, bekannt zu machen.

Die Musik ist von Herrn van Beethoven.

Die Dekorationen sind von Hrn Platzer, k. k. Hof-Kammermahler, und Hof-Theatral-Decorateur.

Künftigen Ostermontag den 6ten April wird in den k. k. Redouten-Säälen maskirter Ball gehalten werden.

Der Anfang ist um halb 7 Uhr.

Der Vater Weigls war nämlich Violoncellist in der Kapelle des Fürsten Esterházy in Eisenstadt gewesen, während Haydn sie dirigierte. Als dort der nachmalige Wiener Hofkapellmeister zur Welt

7*

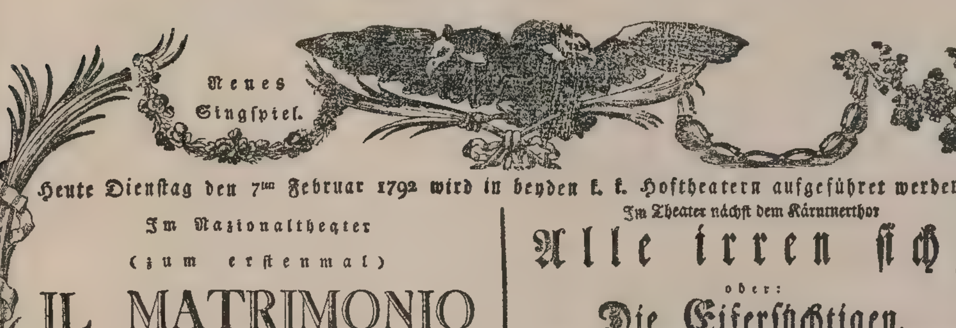
Goethe während seines zweiten Aufenthalts in Rom 1787 und nannte ihn eine »immer erfreuliche« Oper. Zur Melodie Cimarosas verfaßte er zwei Gedichte »Die Spröde« und »Die Bekehrte«. So war dem Komponisten Anerkennung und Bewunderung auf allen Seiten beschieden, seinem Meisterwerk ein [illegible] blieb auch der irdische Lohn nicht aus.

[illegible]

Erfolg beschieden war. Am besten gefiel noch »Il disertore« von Francesco Bianchi (geboren 1752 zu

[1] Sein Sohn Pietro Carlo, ebenfalls Opernkomponist (35 Opern), geboren 1763 in Neapel, gestorben 28. Februar 1827 in Massa-Carrara.

Cremona, gestorben 1811 in Bologna). Er erlebte vom 14. August 1792 bis 29. Oktober 1793 30 Aufführungen. Ihm zunächst steht eine Oper von Gazzaniga (vgl. Seite 15) »La moglie capriciosa«, vom 26. April bis 21. August 1792 12mal gegeben, dann »Gli amici rivali« vom neapolitanischen Kapellmeister Giacomo Tritto mit zehn Aufführungen (5. November 1792 bis 11. Februar 1793) und »Nanne-



Neues Singspiel.

Heute Dienstag den 7ten Februar 1792 wird in beyden k. k. Hoftheatern aufgeführet werden:

Im Nazionaltheater

(zum erstenmal)

IL MATRIMONIO SEGRETO.

Die heimliche Heurath.

Ein komisches Singspiel in zwey Aufzügen.

Die Poesie ist vom Hrn. Giovanni Bertati, in wirkl. Diensten Sr. k. k. apost. Majestät.

Die Musik ist vom Hrn. Domenico Cimarosa, berühmten Neapolitanischen Kapellmeister; in wirkl. Diensten Sr. Maj. des Königs beyder Sizilien.

Die Bücher sind bloß italiänisch beym Logenmeister für 17 kr. zu haben.

Im Theater nächst dem Kärntnerthor

Alle irren sich,

oder:

Die Eifersüchtigen.

Eine neue Bearbeitung des ehemals unter dem ersten Titel hier aufgeführten Lustspiels in vier Aufzügen.

Von Schröder.

Personen:

Hr. Rast.	Hr. Brockmann.
Mad. Rast, dessen Frau.	Mad. Stephanie.
Hr. Bernau, ein reicher Kaufmann.	Hr. Stephanie der jüngere.
Charlotte Bernau, dessen Tochter.	Mad. Weissenthurn.
Doktor Schönhof, Charlottens Liebhaber.	Hr Lange.
Simon.	— Tanzens.
Frau Aesch.	Mad. Brockmann.
Susanne, ihre Freundinn.	— Dopler.
Liesschen, Charlottens Kammermädchen.	— Dauer.
Schäfter, ein alter Bedienter des Hrn. Rast.	Hr. Jautz.
Ein Bedienter.	— Kopfmüller.

Nachher, der komische Ballet:

Die gedemüthigte Eigensinnige.

Verfertigt vom Hrn. Muzzarelli.

Morgen Mittwoch den 8ten Februar wird in den k. k. Redouten-Säälen maskirter Ball gehalten werden; der Anfang ist um 9 Uhr abends, und die Musik dauert bis 5 Uhr früh.

Verflossenen Sonntag den 5ten d. M. ist in den k. k. Redouten-Säälen ein Beutel mit Gold und einem Petschaft verlohren worden; der redliche Finder wird höflichst ersucht, erwehnten Beutel gegen guter Rekompenz, an die Theatral-Kasse abzugeben.

Der Anfang ist um halb 7 Uhr.

[illegible] sie hat dem Komponisten ein Lob eingetragen, das ihm mehr wert sein konnte als das vieler Zeitgenossen, das Lob Josef Haydns.

Der Vater Weigls war nämlich Violoncellist in der Kapelle des Fürsten Esterházy in Eisenstadt gewesen, während Haydn sie dirigierte. Als dort der nachmalige Wiener Hofkapellmeister zur Welt

Goethe während seines zweiten Aufenthalts in Rom 1787 und nannte ihn eine »immer erfreuliche« Oper. Zur Melodie Cimarosas verfaßte er zwei Gedichte »Die Spröde« und »Die Bekehrte«. So war dem Komponisten Anerkennung und Bewunderung auf allen Seiten beschieden, seinem Meisterwerk ein [illegible] Erfreulic[illegible]erweise blieb auch der irdische Lohn nicht au[illegible]

[illegible]

Erfolg beschieden war. Am besten gefiel noch »Il disertore« von Francesco Bianchi (geboren 1752 zu

[1] Sein Sohn Pietro Carlo, ebenfalls Opernkomponist (35 Opern), geboren 1763 in Neapel, gestorben 28. Februar 1827 in Massa-Carrara.

Cremona, gestorben 1811 in Bologna). Er erlebte vom 14. August 1792 bis 29. Oktober 1793 30 Aufführungen. Ihm zunächst steht eine Oper von Gazzaniga (vgl. Seite 15) »La moglie capriciosa«, vom 26. April bis 21. August 1792 12mal gegeben, dann »Gli amici rivali« vom neapolitanischen Kapellmeister Giacomo Tritto, mit zehn Aufführungen (5. November 1792 bis 11. Februar 1793) und »Nannerina e Pandolfino« (ossia gli sposi in cimento) von Pierre Dutillieu (geboren zu Lyon 1756, gestorben Wien 29. Juni 1798), dem späteren Kapellmeister am Kärntnerthor-Theater (1794 bis 1796) und »k. k. italienischen Hoftheatral-Musikkompositeur«. Hingegen fiel eine deutsche Oper von Josef Weigl »Der Strazzensammler« oder »Ein gutes Herz ziert jeden Stand« ganz ab, sie verschwand nach zwei Aufführungen, 15. und 16. Oktober, vom Spielplan. Die Vorstellung fand im Burgtheater statt. Der Theaterzettel enthielt die Personenangabe. Hiezu ist zu bemerken: Die Theaterzettel der beiden Hoftheater enthielten in früherer Zeit niemals die Angabe der Personen und die Namen der Sänger. Diese erscheinen zuerst im Jahre 1794 und zwar seit 10. Juli für die deutsche Oper, seit 30. August für die italienische Oper, seit 10. März für das Ballett. Ausnahmsweise waren schon 10. Juli 1792 bei der deutschen Oper »Der Faßbinder« die Personen genannt.

Am 21. Dezember wird Kozeluch, der nach Mozart den Titel eines Hofkomponisten führte, als »entbehrlich« entlassen, den Dekorationsmalern Platzer und Grill die Besoldung eingestellt. Man spart nach allen Richtungen.

Hatte schon in diesem Jahre kein Komponist den Erfolg Cimarosas erreicht, so war das folgende Jahr 1793 ganz arm an bedeutenden Erscheinungen der Opernliteratur. Die politischen Ereignisse, beängstigende Nachrichten aus Frankreich lassen auch in Wien eine kunstfrohe Stimmung nicht aufkommen. Die Zeitungen sind voll von Kriegsnachrichten und künden die ersten Schrecken der großen Revolution. Am 21. Jänner wurde Ludwig XVI. hingerichtet. Die Österreicher gewinnen zwar durch den Sieg bei Nerwinden (18. März) das im vorigen Jahre verlorene Brüssel wieder, aber die Konstituierung des Wohlfahrtsausschusses mit Robespierre an der Spitze, die Aushebung von Truppen in allen Teilen Frankreichs veranlassen die Verbündeten zu Gegenmaßregeln. Am 17. August 1793 jubelt man in Wien über die Einnahme von Valenciennes (nach 64tägiger Belagerung). Wenige Tage darauf, am 24. August, hat eine neue Oper von Pietro Guglielmi »Il poeta in campagna«, Singspiel in zwei Akten, den größten Erfolg der Saison. Sie erhält sich bis 3. März 1794 auf dem Spielplan und wird bis dahin 27mal gegeben. Von den anderen fünf Novitäten brachten es drei auf achtzehn, zwei auf vier Aufführungen. Und doch hatten sich die Komponisten der Mithilfe des bewährten Bertati, »k. k. Theaterdichters«, versichert. So Cimarosa im »Amor rende sagace« (1. April 1793), Süßmayer im »L'incanto superato« (8. Juli 1793), ein Text, der von Bertati eine musikalisch-romantische Fabel genannt wurde.

Nicht unerwähnt kann bleiben, daß damals gelegentlich — wenn auch sehr selten — die Sitte bestand, bei besonderen Anlässen Freitheater zu veranstalten. Ein solches finden wir am 20. April 1793 »in allen Theatern in und vor der Stadt« wegen der Taufe des Kronprinzen, am 21. November 1807 ein Freitheater wegen Inauguration der Statue Josefs II., am 24. Oktober 1813 wegen der Siege am 16. und 18. Oktober. Man war also gewiß nicht zu freigebig, aber der Vorgang beweist, daß die Tendenz bestand, das Theater als Volksinstitut zu betrachten.

Mit einem kleinen Erfolg beginnt das Jahr 1794. Weigl brachte am 10. Jänner seine »Principessa d'Amalfi« (Oper in zwei Akten, Text von Bertati) zur Aufführung. Das Publikum verhielt sich zwar ziemlich kühl, und 1799 war die Oper nach neun Aufführungen ganz vom Repertoire verschwunden, aber sie hat dem Komponisten ein Lob eingetragen, das ihm mehr wert sein konnte als das vieler Zeitgenossen, das Lob Josef Haydns.

Der Vater Weigls war nämlich Violoncellist in der Kapelle des Fürsten Esterházy in Eisenstadt gewesen, während Haydn sie dirigierte. Als dort der nachmalige Wiener Hofkapellmeister zur Welt

kam, war Haydn zum Paten ausersehen und in Erinnerung an diese Funktion schrieb er Weigl nach der Aufführung der »Principessa« folgenden Brief:

»Liebster Pathe! Da ich Sie nach Ihrer Geburt auf meinen Armen trug und das Vergnügen hatte, Ihr Taufpathe zu sein, flehete ich die Vorsicht an, Ihnen ein großes musikalisches Talent zu verleihen. Mein heißer Wunsch wurde erhört. Schon seit langer Zeit habe ich keine Musik mit solchem Enthusiasmus empfunden, als Ihre gestrige »Principessa d'Amalfi«. Sie ist gedankenreich, erhaben, ausdrucksvoll, kurz — ein Meisterstück. Ich nahm den wärmsten Antheil an dem gerechten Beifall, den man Ihnen gab. Fahren Sie fort, liebster Pathe, diesen ächten Styl stets zu beobachten, damit Sie die Ausländer neuerdings überzeugen, was der Deutsche vermag«.

Weigl kam dann in demselben Jahre noch einmal zu Worte mit seiner Oper »Giulietta e Pierotto«, die 16. Oktober 1794 zum ersten und 11. Juli 1804 zum letzten Male aufgeführt wurde und 32 Vorstellungen erlebte. Im übrigen zeigt der ganze Spielplan wenig Leben. Immer dieselben Namen und lauter unbedeutende Werke kommen vor. Wir finden immer wieder Weigl, Salieri, Wranitzky, Süßmayer, seltener Piccinni, Portugallo, Winter, Cimarosa. Erst Mozarts »Titus« bildet eine Ausnahme (31. März 1795). Es ist seit dem »Matrimonio segreto« die einzige Oper, die sich bis 15. November 1856 auf dem Spielplan erhält, noch in das neue Opernhaus hinübergeht und in der Musikgeschichte eine Rolle spielt. »La clemenza di Tito« wurde für Prag zur Krönung Leopolds II. geschrieben, daselbst am 6. September 1791 (also kurz vor der »Zauberflöte« in Wien 30. September 1791) aufgeführt.

Eine ganz bescheidene und schüchterne Rolle spielte in diesen Jahren die deutsche Oper. Als 1794 Freiherr von Braun als Vizedirektor zu walten begann, wurde das ganze Personal der deutschen Oper entlassen, teils entschädigt, teils im Schauspiel verwendet. Einige Mitglieder waren ohnehin zugleich bei der deutschen und bei der italienischen Oper. Am 11. Mai 1795 fing die deutsche Oper jedoch wieder an und begann ihre Vorstellungen mit Paul Wranitzkys Singspiel »Die gute Mutter« (bis 14. Februar 1796 7mal gegeben).

Hier das Verzeichnis des Personals aus dem Jahre 1795. Man ersieht daraus, daß manche Künstler in beiden Gesellschaften engagiert waren.

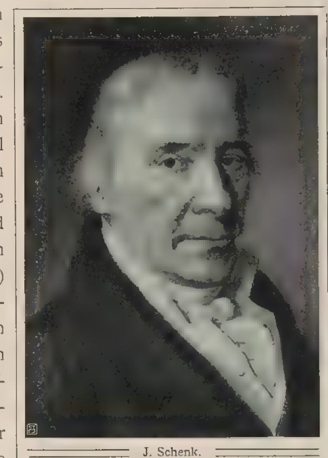
Italienische Oper:	Deutsche Oper:
Mdme. Vestris Teresa	Mlle. Gaßmann Anna
Mlle. Dogliani Teresa	Mlle. Gaßmann Therese
Mdme. Tomeoni-Dutillieu Irene	Mlle. Willmann
Mlle. Sessi Matilda	Mlle. Tomeoni
Mlle. Sessi Marianna	Mdme. Marescalchi
Mlle. Gaßmann Anna	Siga. Vestris
Mlle. Gaßmann Teresa (später Rosenbaum)	Siga. Leifer
Mdme. Marescalchi	Mlle. Sessi Mathilde
	Mlle. Sessi Marianne
	Mlle. Tepser
Sigr. Viganoni, I. Ten.	
Sigr. Mombelli, I. Ten.	Herr Daner, Ten.
Sigr. Mazzoni	Herr Vogl Michael
Sigr. Angrisani C., I. Baß	Herr Saal Ignaz, Baß
Sigr. Angrisani Felice, d. j.	Herr Baumann
Sigr. Borselli, Baßbuffo	Herr Schulz
Sigr. Benucci	Herr Lange
Sigr. Lotti	Herr Gruemann
Sigr. Prada	Herr Dolliani
Sigr. Vogl Michele (der spätere Schubert-Sänger)	Herr Stengel
Sigr. Saal Ignazio	Herr Teichmann
Sigr. Cavanna	Herr Brichta
Sigr. Mandini	Herr Wallaschek

Dekorationsmaler: Sacchetti und Platzer.

Es fällt auf, daß die Hoftheaterdirektion auch die sogenannten »Tierhetzen« zu leiten hat. Mitten unter den Gesuchen der Sänger und Sängerinnen, den Anstellungsdekreten und Pensionierungsangelegenheiten finden wir (11. März 1794) die Mitteilung an den Hetzpächter Ulram, daß das Verbot, Ochsen und Wildschweine zu erlegen, »aus Gnade« aufgehoben sei. Am 26. September 1795 bitten die Hetzpächter Johann und Anton Duschl, daß ihnen die kontraktmäßigen 2 Dambböcke, 2 Wildschweine

und 1 Hirsch abgeliefert werden, worauf ihnen der Bescheid zu teil wird, daß die Schweine nicht abgegeben werden können, um den Tierstand nicht zu schwächen.[1]

Das Kärntnerthor-Theater öffnet auch nichtkünstlerischen Aufführungen seine Pforten. Vom 26. Oktober bis 3. Dezember 1795 produziert sich die Gesellschaft des Herrn Casorti im Seiltanzen und in Pantomimen. Vom 4. Jänner bis 2. Februar 1796 gab eine Seiltänzergesellschaft vier »pantomimische Farcen« im Kärntnerthor-Theater. Am 9. September desselben Jahres erscheint abermals eine Seiltänzergesellschaft. Kurz, ein recht gemischtes Programm, das sich in den Räumen des Hoftheaters abspielte und dadurch noch bunter wurde, daß auch historisch berühmte Konzerte im Burgtheater gegeben wurden. »Sonntags den 29. und Montags den 30. März 1795«, heißt es in einer Ankündigung, »wird die hiesige Tonkünstlergesellschaft im k. k. National-Hof-Theater zum Vortheil ihrer Witwen und Waisen eine große musikalische Akademie in zwei Abtheilungen zu geben die Ehre haben«. Die zweite Nummer der ersten Abteilung war »ein neues Konzert auf dem Piano-Forte, gespielt von dem Meister Herrn Ludwig von Beethoven und von seiner Erfindung«. Es war das später als op. 15 veröffentlichte große C-dur-Konzert. Im Jänner 1796 spielt Beethoven wieder im kleinen Redoutensaal in der »Akademie« der Sängerin Maria Bolla. Eine neue Sinfonie von Haydn wird aufgeführt und von ihm dirigiert. Das Programm kündigt an: »Sigr. Bethofen (sic!) suonera un concerto sul pianoforte«. Am 6. April 1797 finden wir Beethoven abermals in einem Konzerte im Saale des Hoftraiteurs Jahn (Himmelpfortgasse), wo er das Quintett für Klavier und 4 Blasinstrumente spielt. Er wiederholt dieselbe Komposition am 1. April 1798 im Burgtheater. Am 2. April 1800 tritt er da wieder im Konzert auf. Man spielt: Eine große Sinfonie von Mozart — Arie aus der »Schöpfung« — Pianofortekonzert, komponiert und gespielt von Beethoven — Septett von Beethoven — Duett aus der »Schöpfung« — Wird Herr Beethoven auf dem Pianoforte phantasieren — Sinfonie von Beethoven in C. Am 18. April 1800 spielt er im Kärntnerthor-Theater eine Sonate für Pianoforte und Waldhorn in F mit Herrn Punto.


J. Schenk.

Man sieht aus diesen Programmen, eine wie rege Konzerttätigkeit Beethoven in Wien bald nach seiner Ankunft (1792) entfaltete und wie beliebt er schon als Komponist und Klavierspieler gewesen sein muß, wenn diese Aufführungen — damals noch keineswegs so zahlreich wie heute — immer wieder veranstaltet wurden und mit demselben Erfolg verlaufen konnten.

Doch wir sind mit der Erwähnung dieser Konzerte der Zeit vorangeeilt und kehren nun zu den eigentlichen theatralischen Aufführungen des Jahres 1796 zurück. Unter ihnen nehmen zwei eine hervorragende Stelle ein: »Das unterbrochene Opferfest« von Peter von Winter, am 14. Juni (bis 15. Juli 1821 66mal aufgeführt) und der »Dorfbarbier« von Schenk (Text vom Hofschauspieler Josef Weidmann) am 30. Oktober.[2] Der ersteren Oper verdankt Wien die Anwesenheit des Komponisten, der in der Zeit von 1794 bis 1797 wiederholt in der österreichischen Hauptstadt weilte. Sein erster Besuch fällt in das Jahr 1783, sein letzter fand 1807 statt. In der Zwischenzeit hat er als Münchener

[1] Das Hetzamphitheater ist nach 41jährigem Bestand am 1. September 1796 abgebrannt. Bäuerle schildert in seinen Memoiren St. 55 den Brand. Es wurde nicht mehr aufgebaut. Der Kaiser wies sogar den Antrag eines Italieners Carlo Danello zurück, der sich anheischig machte, den Herren Wiens jährlich 10.000 fl. geben zu wollen, wenn er eine neue Tierhetze herstellen dürfe Heute sind an der Stelle des ehemaligen Hetztheaters die Wagen und Wagenremisen der Hauptpost untergebracht. Der Platz ist in der Hetzgasse Nr. 2 und in der Hinteren Zollamtsstraße mit Nr. 11 bezeichnet. — [2] Sonnleithner gibt den 6. November an, Treitschke hingegen nennt in ausführlicher Beschreibung ausdrücklich den 30. Oktober.

Hofkapellmeister in Paris, London, Hamburg, Mailand Triumphe gefeiert. Winter kam schon bei seinem ersten Besuch in Wien mit Mozart in Berührung, erwarb sich aber nicht dessen Sympathien, da er dessen Heirat mit Konstanze hintertreiben wollte. Mozart sprach deshalb in den Briefen an seinen Vater von »dem schändlichen Lügen des Erzbuben Winter« und hielt ihn für seinen größten Feind. »Weil er aber in seiner Lebensart ein Vieh und in seiner übrigen Aufführung und allen Handlungen ein Rind ist, so würde ich mich in der That schämen, nur ein einziges Wort wegen seiner hinzuschreiben«. Während Winter den unsterblichen Mozart bei Konstanzens Familie verdächtigte, riet er diesem: »Sie sind nicht gescheit, wenn Sie heiraten; Sie verdienen Geld genug, Sie können es schon, halten Sie sich eine Maitresse — was hält Sie denn zurück? — das bissel D . . . Religion?« Winters zynische Auffassung wirkte natürlich abstoßend auf das vornehme Gemüt Mozarts, aber in der Sache selbst hatte er nicht unrecht, wenn er glaubte, daß Konstanze nicht die richtige Lebensgefährtin für Mozart war.

Vor dem Publikum kam dieses Verhältnis der beiden Komponisten natürlich wenig zum Ausdruck, man hielt sich an die Werke der beiden Meister und war von beiden entzückt. Das »Opferfest« wurde mit ausgezeichnetem Beifall aufgenommen, wiederholt und immer wiederholt, »denn die Oper war schön, und das fühlte man« — heißt es in einem gleichzeitigen Bericht. Die Aufführung war im ganzen vollkommen genügend und in den vier Hauptpartien ganz vortrefflich. Fast schien es sogar, »daß nicht wenige dies Werk der Zauberflöte damals noch vorzogen«.[1] Winter machte sich dann auch an einen zweiten Teil der Zauberflöte, aber nicht an den Goetheschen, sondern an einen von Schikaneder stammenden, der unter dem Titel »Das Labyrinth« im Theater an der Wien (1803) zur Aufführung kam, aber ungeachtet des großen Aufwands an Dekorationen, ungeachtet einiger Abkürzungen und neu eingelegter Stücke vom Abt Vogler wenig Beifall fand.

Schenks »Dorfbarbier« bildete geradezu einen Markstein in der Entwicklung der deutschen komischen Oper. Von zwei Orten aus versuchte man in Deutschland deren Einführung, hauptsächlich als Gegengewicht gegen die überhandnehmende Unnatur der italienischen und französischen Oper, mit ihren seelenlosen mythologischen Gestalten und dem für das große Publikum doch unverständlichen fremdsprachigen Text. Man wollte Wahrheit und Volkstümlichkeit. Von diesem Bestreben ausgehend, versuchte man in Leipzig und in Wien die deutsche komische Volksoperette einzuführen. Als Vorbild hat wahrscheinlich der Erfolg gedient, den in Frankreich die kleine einaktige italienische Opera buffa (vor allem Pergoleses »Serva padrona«) gegen die große musikalische Tragödie aufzuweisen hatte. Er gab den Anstoß zur französischen Opéra comique mit Jean Jacques Rousseaus »Devin du village« (aufgeführt in Fontainebleau 18. Oktober 1752, in Paris 1. März 1753) als Ausgangspunkt.

In Wien hat Kaiser Josef II. das deutsche Singspiel geradezu anbefohlen. Salieris Oper »Der Rauchfangkehrer« (30. April 1781, bis 5. Juli 1781 13mal aufgeführt) war die Frucht dieses Befehls. Seither entstehen die zahlreichen komischen Singspiele der Wiener Oper,[2] unter denen Dittersdorfs »Doktor und Apotheker« (11. Juli 1786) eine bedeutende Rolle spielt. Richard Wagner wollte einmal die »Jagd« von Hiller, »Doktor und Apotheker« von Dittersdorf, »Zar und Zimmermann« von Lortzing und seine eigenen »Meistersinger« an vier Abenden zur Illustrierung der Entwicklung unserer deutschen komischen Oper vorgeführt wissen. In dieser Reihe würde Schenks »Dorfbarbier« eine nicht zu unterschätzende Nebenetappe bilden. Die Besetzung der ersten Aufführung war die folgende:

Adam	Herr Baumann	Josef	Herr Schulz (später Lippert)	Lux	Herr Weinmüller
Rund	Herr Vogl	Suschen	Mdme. Willmann[3]		

[1] Musikzeitung für die österreichischen Staaten, Seite 81. — [2] Siehe Alexander von Weilen, Geschichte des k. k. Hofburg-Theaters, Band II, Heft 3 und 4, Seite 61 ff. — [3] Magdalena Willmann, aus Bonn (geboren 1768, gestorben Wien 12. Jänner 1802), hat in Venedig während des Karnevals 1794 gesungen. 30. Juli 1794 gab sie ein Konzert in Graz, kam dann nach Wien, wo ihr Bruder Max und seine Gattin (Fräulein Tribolet) von Schikaneder engagiert wurden, während Magdalena nach Berlin ging. Sie kam jedoch, da sie dem dortigen Publikum nicht gefiel, nach Wien zurück und wurde am Hoftheater engagiert. Beethoven, der sie von Bonn aus kannte, erneuerte hier den Verkehr mit ihr und hielt um ihre Hand an, die sie jedoch ausschlug, »weil er so häßlich war und halb verrückt«. 1799 heiratete sie Galvani, starb 1802. (Thayer, l. c., II., Seite 58.)

Als Lustspiel war das Sujet des »Dorfbarbier« schon zur Zeit der Extempore-Komödien bekannt. Später wurde es als »regelmäßiges Schauspiel« gegeben. Die Darstellung am 22. August 1795 war die letzte in Prosa. Der Schauspieler Josef Weidmann machte aus dem Stück ein Textbuch, das sein Bruder Paul in Verse brachte und Schenk in Musik setzte. Im Sommer 1796 war die Oper fertig. Wahrscheinlich hätte man sie ganz vergessen, wenn nicht die Ankunft Weinmüllers in Wien und die Erkrankung



Neues Singspiel.

Heute Sonntag, den 30ten Oktober, 1796. wird in beyden k. k. Hoftheatern aufgeführet werden:

(Im Nationaltheater)
Von den k. k. Hof-Schauspielern

Der taube Liebhaber.

Ein Lustspiel in zwey Aufzügen.
Nach dem Englischen des Pilow, von Schröder.

Personen:

Baron von Sternhof, Hauptmann. .. .. Hr. Dauer.
Jakob von Querfeld, ein alter Podagrist. .. .. .. — Müller, Vater.
Georg von Querfeld, dessen Sohn. .. .. — Koberwein.
Julie, dessen Mündel .. .. Mlle. Rösler.
Roschen, ein Mädchen, welches Blumen verkauft. .. Mad. Dopler.
Johann, Sternheims Bedienter. .. .. Hr. Leifer.
Kathrine,) .. .. Mlle. Büteau.
David,) .. .. Hr. Schütz.
Wilhelm,) Bediente im Querfelds Hause. .. — Gannens.
Heinrich,) .. .. — Rettich.
Ein Stallknecht,) .. .. — Schröder.

Zum Beschluß, das Divertissement, vom Hrn. Trafieri:

Die Huldigung

Die Musik ist vom Herrn Weigl dem jüngern, in wirklichen Diensten der k. k. Hof-Theatral-Direktion.

(Im Theater nächst dem Kärntnerthor)
Von den k. k. Hof-Operisten
(zum erstenmal)

Der Dorfbarbier.

Ein Singspiel in einem Aufzuge.

Personen:

Herr Lux, ein Dorfbarbier... .. .. Hr. Weinmüller.
Jungfer Suschen, seine Mündel. .. .. Mad. Willmann.
Herr Rund, der Schulmeister. .. .. Hr. Vogel.
Joseph, ein Pächters Sohn. .. .. — Schulz.
Adam, ein Barbiergesell. .. .. — Baumann.
Frau Margareth, eine Schmiedswittwe. .. .. .. Mlle. Gasmann die ält.
Peter, ein Schneider. .. .. Hr. Wallascheck.
Philipp,) Geschworne. .. .. — Korner.
Thomas,) .. .. — Heller.
Andere Bauern.

Das Lustspiel dieses Nahmens ist bekannt, und immer mit Beyfall aufgeführet worden. Die komischen Auftritte darinn gaben Anlaß, daß man es zur Oper umschuf. Der Tonsetzer hat die interessantesten Situationen genützt, und in Musik gesetzt.

Vorher, ein Lustspiel in einem Aufzüge:

Die Erbschaft.

Personen:

Jürge, ein Bauer. .. .. Hr. Weidmann.
Hannchen, seine Tochter. .. .. Mad. Adamberger.
Willdorf. .. .. Hr. Klingmann.
Procurator Storch. .. .. — Mayer.
Franz Storch, sein Sohn... .. .. — Müller, Sohn.

Herr Weinmüller, ein neu engagirtes Mitglied zur deutschen Oper, wird heute die Ehre haben, in der Rolle des Dorfbarbierers aufzutreten.

Der Anfang ist um halb 7 Uhr.

Hofkapellmeister in Paris, London, Hamburg, Mailand Triumphe gefeiert. Winter kam schon bei seinem ersten Besuch in Wien mit Mozart in Berührung, erwarb sich aber nicht dessen Sympathien, da er dessen Heirat mit Konstanze hintertreiben wollte. Mozart sprach deshalb in den Briefen an seinen Vater von »dem schändlichen Lügen des Erzbuben Winter« und hielt ihn für seinen größten Feind. »Weil er aber in seiner Lebensart ein Vieh und in seiner übrigen Aufführung und allen Handlungen ein Rind ist, so

Als Lustspiel war das Sujet des »Dorfbarbier« schon zur Zeit der Extempore-Komödien bekannt. Später wurde es als »regelmäßiges Schauspiel« gegeben. Die Darstellung am 22. August 1795 war die letzte in Prosa. Der Schauspieler Josef Weidmann machte aus dem Stück ein Textbuch, das sein Bruder Paul in Verse brachte und Schenk in Musik setzte. Im Sommer 1796 war die Oper fertig. Wahrscheinlich hätte man sie ganz vergessen, wenn nicht die Ankunft Weinmüllers in Wien und die Erkrankung mehrerer Sänger die Aufführung der Oper geboten hätte. Das war Sonntag den 30. Oktober 1796. Alle spielten ängstlich, der Komponist war gar nicht genannt, der Beifall sehr gering. Erst am 22. August 1797 wurde die Vorstellung wiederholt. Von da an datiert der große Erfolg. Im Fasching 1804 fand man eines Abends die Lebhaftigkeit der Darstellung zu groß und beschloß, daß die folgende Vorstellung die letzte sein solle. In dieser erschien der Darsteller des Adam, schwarz gekleidet, mit einem langen Flor um den Hut und, als Lux mit ihm zanken wollte, sprach er weinerlich: »Herr Lux, heute zum letzten Mal werden Sie mir alles in Güte sagen«. Die Zuschauer erkundigten sich nach der Bedeutung dieser Szene und verlangten stürmisch ihre Lieblingsoper wieder. Im Herbst des nämlichen Jahres — erzählt Treitschke — erschien »Der Dorfbabier« »auf einem Schloßtheater« — er sagt leider nicht, auf welchem — in italienischer Übersetzung. Der treffliche Brocchi gab den Lux und der Komponist Paër den Adam. Später erschien »Der Dorfbarbier« als Ballett, in welchem Vater Aichinger als Gesell exzellierte.


Josef Kar. Rosenbaum.

Anfang 1807 wurde die Oper von der Direktion abermals aus dem Repertoire verbannt, aber am selben Abend meldeten sich fast alle Sänger und Sängerinnen krank, so daß nur ein Ballett und »Der Dorfbarbier« zur Aufführung übrig blieb und somit, kaum gestrichen, dem Spielplan wieder einverleibt werden mußte. Da die Zeitungen eines Tages die Frage aufwarfen, wie oft wohl »Der Dorfbarbier« schon aufgeführt sein mochte, erschien Baumann als Adam, mit der Nummer der Vorstellung, die er mit Kreide auf seinen Hut geschrieben hatte. Fortan wurde jede Aufführung sorgfältig numeriert und Baumann allein gelangte auf diese Art bis Nummer 375. Die Ziffer ist jedoch keineswegs genau, denn die Aufzeichnungen der Intendanz sprechen von 318 Aufführungen, die bis zum 31. Dezember 1819 (Baumann wurde am 1. Juli 1821 pensioniert) stattfanden.

Der Komponist Schenk, geboren 30. November 1761 zu Wiener-Neustadt, gestorben 29. November 1836 zu Wien, war von August 1792 bis Mai 1793 der heimliche Lehrer Beethovens (Haydn war der offizielle). Diese Stellung entsprach auch seiner Bescheidenheit und rein sachlichen Künstlerschaft, der nichts höher stand als die eigene Unabhängigkeit. Innige Freundschaft verband ihn mit Weigl, dem er sein ganzes Vermögen vermachte.

Der ungeheure Erfolg des »Dorfbarbier« erhellt schon aus der großen Anzahl von Wiederholungen, die keine andere Oper dieses Zeitraums, auch nicht »Matrimonio segreto«, aufzuweisen hat. Schenk selbst hat ihn kein zweites Mal erreicht. Seine nächste Oper »Die Jagd« (7. Mai 1799) erlebte nur fünf Aufführungen. Rosenbaum schreibt in seinem Tagebuch: »Die Musik wurde mit vielem Beifall aufgenommen. Das Buch mißfiel ganz«. Der Text, nach Colle und Weisse, war mit geringen Änderungen

derselbe wie der Adam Hillers und beiden lag ursprünglich das französische Lustspiel »La partie de chasse de Henri IV« zu Grunde. Rosenbaums[1] Urteil ist natürlich für den künstlerischen Wert der Oper nicht maßgebend, aber den ersten Eindruck auf das Publikum bezeichnete er, der fast jede Vorstellung besuchte und in allen Kreisen herumschnüffelte, meist richtig.

In den nächsten vier Jahren wird das Repertoire durch das Erscheinen Paërs merklich beeinflußt. Neben den Werken der schon früher genannten Hauskomponisten sind die Paërs, den man auch zu den Kapellmeistern zählte, auffallend oft aufgeführt. »L'intrigo amoroso«, »Principe di Taranto«, »Griselda«, »Camilla«, »Il morto vivo«, »Ginevra degli Almieri«, »Toche, ma buone«, »La testa riscaldata«, »Achilles« sind seine neuen Opern, die bis 1801 gegeben werden. Sie verschwinden aber sofort vom Spielplan, sobald Paër den Wiener Schauplatz verläßt,[2] und erfahren nicht einmal viele Wiederholungen. Die Gattin Paërs, Francesca, geborene Ricardi (geboren Parma 1774, gestorben in Rom 13. Mai 1845), war Mitglied der Oper von 1798 bis 1802 und trat zum ersten Mal auf in »Intrigui amorosi« am 26. April 1798. »Sie gefiel allgemein, nur merkte man, ihre Stimme sei nicht ganz rein, und enthalte manche Töne, die nicht angenehm waren«. (Rosenbaum. Von nun an nur mit R. bezeichnet.) Sie errang sich aber dennoch die Gunst des Publikums, das in der Folge regelmäßig applaudierte, sobald sie nur die Bühne betrat. Ebenso glücklich als die Gattin Paërs waren seine Opern. »Camilla« errang sich beinahe einen Weltruf. Bei der ersten Vorstellung war das Theater voll von Italienern »und nach jedem Musikstück machten sie einen wahren Lazaronilärm«. Auch »Ginevra« gefiel und beim »Principe di Taranto« nahm man wenigstens die Musik »ziemlich gnädig auf«, während »das Buch ganz mißfiel«. (R.)



Ferdinand Paer.

Neben Paër hatte Salieri mit seinen Opern noch immer Erfolge errungen. Sein »Falstaff« (3. Jänner 1799) wurde mit »seltenem Beifall gegeben. Sehr viele Stücke wurden wiederholt. Ein Duett dreimal. Nach der Oper mußte sich Salieri zweimal dem Publikum zeigen, und das ganze Personal wurde vorgerufen«. Im »Cesare in farmacusa« (2. Juni 1800) gefiel »der erste Akt, besonders das Finale außerordentlich. Der zweite minder. Die Dekorationen gingen schlecht«. (R.)

Einen eklatanten Mißerfolg hatte eigentlich nur Guglielmi aufzuweisen, dessen »Paul e Virginie« (2. März 1800) als mittelmäßige Oper bezeichnet wird, »welche ganz durchfiel und am Ende ausgezischt wurde«. Neben der italienischen Oper war die deutsche nicht untätig. Sie konnte mit Mozart alle Rivalen aus dem Felde schlagen und tat dies auch in den ersten deutschen Aufführungen von »Figaros Hochzeit« und »Don Juan« (16. Dezember 1798. Erste deutsche Besetzung S. 33, Anmerkung 1).

[1] Wir werden von nun an öfter Gelegenheit haben, die Bemerkungen des Rosenbaumschen Tagebuches zu zitieren. Das Manuskript, elf Bände der Wiener Hofbibliothek, reicht vom Jahre 1797 bis 1829. Rosenbaum war Sekretar des Fürsten Esterházy und Gatte der Sangerin Gaßmann (siehe Seite 46). Er besuchte fast täglich das Theater und zeichnete alles auf, was ihm im Laufe jedes Tages widerfahren war, vom wichtigsten politischen und künstlerischen Ereignis bis zur kleinlichsten Begebenheit seines häuslichen Kreises. Auf diese Art steigt ein vollständiges Kulturbild der damaligen Zeit vor den Augen des Lesers auf, das namentlich in der Epoche, wo die Zeitungen wenig, über Kunst gar nichts bringen, von unschätzbarem Werte ist. — [2] Er ging von Wien nach Dresden, folgte Napoleon nach Warschau und Paris, wo er kaiserlicher Kapellmeister wurde, dann, durch Rossini







THERESE SAAL ALS EVA
IN HAYDNS SCHOPFUNG

Man ersieht schon aus dem Personenverzeichnis [1] des »Don Juan«, daß bei der Übersetzung der Oper auch eine Bearbeitung, das heißt Hinzufügung neuer Personen und Szenen vorgenommen wurde. Es ist aber auch nicht dieselbe Übersetzung, die im Theater des Starhembergischen Freihauses auf der Wieden üblich war. Da über diese Bearbeitungen so manche Irrtümer verbreitet sind, finden wir es für angezeigt, auf folgende Aufführungen und die dabei benützten Übersetzungen aufmerksam zu machen. Die erste Aufführung im Burgtheater fand in italienischer Sprache statt (Mittwoch den 7. Mai 1788, bis zur Eröffnung der neuen Hofoper 356mal gegeben). Damals war der Name des Helden nur der Untertitel. Die Oper hieß: »Il dissoluto punito, ossia il Don Juan«. Der Theaterzettel bezeichnete ebenso wie bei der allerersten Prager Aufführung (29. Oktober 1787) den Textdichter als Abbate da Ponte, was um so unbegreiflicher scheint, als Da Ponte Jude war. Der Name des Komponisten war auf dem Wiener Theaterzettel mit zwei z geschrieben (Mozzart), was zweifellos auf einen Irrtum zurückzuführen ist.[2] Im Freihaustheater wurde am 5. November 1792 eine deutsche Bearbeitung der Oper von Spies gegeben. Sie hieß: »Don Juan oder die redende Statue«. Die Personen waren: Don Juan; Don Antonio, Kommandant der Festung Pedrazza; Donna Anna, seine Tochter; Don Gonsalvo, ihr Verlobter; Donna Laura, junge Dame aus Burgos; Francesco, Bedienter des Don Juan; Pedro, Clara, verlobte Bauersleute.[3]


Therese Rosenbaum als Kön gin der Nacht

In dieser Bearbeitung waren somit die in den Theaterzetteln des Kärntnerthor-Theaters erwähnten Personen noch nicht enthalten. Sie scheinen erst später von Schikaneder hinzugefügt worden zu sein. Und zwar erschien die Gerichtsperson im ersten Aufzug vor der Champagnerarie, wo sie den des Mordes verdächtigten Don Juan zu verhören hat, der seinerseits durch allerlei komische und possenhafte Antworten sich der drohenden Verhaftung entzieht. Der Eremit trat in der Szene vor dem Standbild des Komthur auf, wo er mit Leporello ein komisches Zwiegespräch hat. Der Kaufmann endlich (Martes), dessen Figur dem Don Juan Molières entnommen ist, kam erst in der letzten Szene auf die Bühne und

verdrängt, als Mitglied der Akademie und Dirigent der königlichen Kammermusik 1839 starb.

[1]

Hochzeit des Figaro:		Don Juan:	
Almaviva	Herr Saal	Don Juan	Herr Lippert
Gräfin	Mlle. Gaßmann Th.	Donna Elvira	Mlle. Gaßmann Th.
Susanne	Mdme. Willmann	Komthur	Herr Stengel
Cherubin	Mlle. Saal	Donna Anna	Mdme. Willmann
Figaro	Herr Lippert	Ottavio	Herr Mändl
Marcelline	Mlle. Gaßmann Anna	Leporello	Herr Ohmann als Gast
Bartolo	Herr Stengel	Zerline	Mdme. Ascher
Richter	Herr Korner	Masetto	Herr Wallaschek
Basilio	Herr Vogl M.	Eremit	Herr Brigda
Bärbchen	Mlle. Müller	Gerichtsdiener	Herr Hornung
Antonio	Herr Wallaschek	Kaufmann	Herr Korner

Ohmann war 1799 erster Bassist in Breslau, starb 30. September 1833 als Musikdirektor der Stadtkapelle in Riga. — [2] Es mag hier darauf hingewiesen werden, daß die alten Österreicher im Namen Mozart das z als weiches s aussprachen, etwa wie das s in dem Worte Mosel. Über diese Aussprache ist viel gespottet worden. Mit Unrecht. Jeder Mensch heißt so, wie ihn seine nächsten Landsleute nennen. Und sie nennen ihn so (zumal im XVIII. Jahrhundert), wie er sich selbst nennt. Der Name wird phonetisch geschrieben. — [3] Eine merkwürdige Don Juan-Bearbeitung mit eigentümlicher deutscher Übersetzung war im Klavierauszug der Schettlerschen Buchhandlung in Köthen zu haben. Dort hieß der Leporello »Franz«, aus dem Don Ottavio wurde ein Gonsalvo, dann kam ein Peter vor (Masetto), Donna Laura (Elvira), Klärchen (Zerline). Neue Berliner Musik-Zeitung, XXVII, Nr. 6, 5. Februar 1813.

versuchte vergebens die Bezahlung seiner Forderungen zu erlangen. Don Juan ließ den zudringlichen Kaufmann nicht zu Wort kommen und durch Leporello hinausbegleiten. Die Oper hatte auch in so verstümmelter Form den größten Erfolg und erhielt sich mit allen Zutaten bis in die Sechzigerjahre auf dem Repertoire.

Der Text dieser heute längst vergessenen, aber auf vielen deutschen Bühnen, auch in Wien, noch bis in die Mitte des XIX. Jahrhunderts gegebenen Szenen ist folgender:

Nach der Registerarie ist Elvira allein (sechster Auftritt), dann folgt ein Gespräch zwischen Don Juan und Leporello (siebenter Auftritt), endlich (achter Auftritt) ein Gerichtsdiener:

Gerichtsdiener (zu den andern): Laßt nur mich machen. Ist er der Täter, so fang ich ihn gewiß; Ihr kennt ja meine Pfiffigkeit.
Don Juan: Wen suchen Sie?
Gerichtsdiener: Heißen Sie Don Juan?
Don Juan: Zuweilen.
Gerichtsdiener: Zuweilen? Wieso?
Don Juan: Ja! Wenn ich nicht so heiße, so heiße ich anders.
Gerichtsdiener: Der ist pfiffig, da wird's Künste kosten. Sie haben wohl heute morgen auch anders geheißen?

Im weiteren Verlaufe der Untersuchung, bei der Don Juan stets durch schlechte Witze den an ihn gerichteten Fragen auszuweichen sucht, fragt schließlich der

Gerichtsdiener: Sagen Sie mir, sind Sie diesen Morgen nicht sehr früh ausgegangen?
Don Juan: Ihr müßt es ja wissen, wenn Ihr mich gesehen habt.
Gerichtsdiener: Aber die Donna hat es doch ungefähr so angegeben.
Don Juan: So muß es die Donna besser wissen als ich.
Gerichtsdiener: Sie sagt, Sie wären bei ihr gewesen.
Don Juan: So tut sie unrecht, wenn's wahr ist, und unrecht, wenn's nicht wahr ist.
Gerichtsdiener: Sie hätten ihren Vater umgebracht.
Don Juan: Seht Ihr Blut an mir, oder seh' ich so mörderisch aus.

— — — — — — — — — — — — —

Don Juan: Wer hat euch denn geschickt?
Gerichtsdiener: Unser löbliches Gericht.
Don Juan: So sagt den Leuten, die Euch schickten, sie sollen künftig nicht solche Esel schicken, wie Ihr seid.
Gerichtsdiener: Er ist gewiß unschuldig, sonst wäre er nicht so verdammt grob. (Laut:) Nun nehmen Sie's nicht übel! Eine Frage steht einem wohl frei.
Don Juan: Adieu, Ihr Herren, Adieu.
Gerichtsdiener: Adieu, glückliche Reise.

Nun kommen Zerline und Masetto.

Der Kaufmann Martes erscheint vor der Gastmahlszene:

Don Juan: Nur näher, Senor! Ich bin vom Herzen erfreut, Sie zu sehen; und meine Leute soll der Teufel holen, daß sie Sie so lange warten ließen. Für Sie ist meine Tür immer offen.
Martes: Gehorsamst verbunden.
Don Juan (zu Leporello): Ich will dich Schlingel lehren, meinen Freund im Vorzimmer lauern zu lassen.
Martes: Es hat nichts zu sagen.
Don Juan: Geschwind einen Stuhl für den Herrn.
Martes: Erlauben Sie —
Don Juan: Nein, nein, Sie müssen sich durchaus zu mir setzen.
Martes: Ist gar nicht nötig.
Don Juan: Fort mit dem Stuhl. Einen Lehnstuhl her.
Martes: Sie scherzen mit mir.
Don Juan: Ich bitte, setzen Sie sich.
Martes: Ich stehe recht gut.
Don Juan: Ich höre nicht eher.
Martes: Weil Sie's denn durchaus so haben wollen.
Don Juan: Der Henker! Sie sehen so munter aus.
Martes: Aufzuwarten! — Ich bin gekommen —
Don Juan: Frische Farbe, dicke Backen, feurige Augen.
Martes: Ich wollte Sie bitten —
Don Juan: Wie befindet sich Ihre liebe Frau?
Martes: Sehr wohl, Gott sei Dank.
Don Juan: Und Ihre liebe Tochter?
Martes: Aufzuwarten.
Don Juan: Ein allerliebstes Kind.
Martes: Ich komme eigentlich —
Don Juan: Und Ihr kleiner Philipp? — Ist er noch immer ein so starker Trommelschläger?
Martes: O ja! — Ich wollte nur —
Don Juan: Was macht Ihr Kartouche? Beißt er noch immer die Fremden in die Waden?
Martes: Noch immer. — Ich kam —
Don Juan: Sie sehen aus diesen Erkundigungen, welchen Anteil ich an Ihnen nehme.
Martes: Gehorsamst verbunden.
Don Juan: Sie sind mein bester Freund.
Martes: Gehorsamer Diener.
Don Juan: Ich könnte mein Leben für Sie lassen.
Martes: Gar zu gnädig.
Don Juan: Und das ohne Eigennutz.
Martes: Ich wollte —
Don Juan: Ohne Umstände! Wollen Sie bei mir speisen?
Martes: Danke gehorsamst! Sie warten zu Hause.
Don Juan: Geschwind, Leporello! Ein Licht, und begleite meinen Freund. (Sie stehen auf.)
Martes: Es ist gar nicht nötig, ich gehe allein.
Don Juan: Nicht doch, wie leicht könnte Ihnen etwas zustoßen. Ich bin Ihr Diener und mehr — Ihr Schuldner.
Martes: Ich kam darum —
Don Juan: O das ist eine Sache, die ich jedermann sage.
Martes: Ich kam —
Don Juan: Soll ich Sie selbst nach Hause bringen?
Martes: Bewahre.
Don Juan: Gute Nacht also, mein Freund? (Umarmt ihn.) Ewig der Ihrige! (Ins Seitenzimmer ab.)

Nun kurze Szene zwischen Leporello und Martes, der nach vergeblichen Versuchen, von seinem Gelde zu sprechen, von Leporello hinausgedrängt wird. »Fallen Sie nicht«, ruft ihm Leporello nach.

Neben Mozart errang Haydn in der Oper die größten Triumphe. Zunächst wurde am 12. Februar 1797 in sämtlichen Theatern Wiens zum ersten Mal das »Gott erhalte« gesungen. Später gab man am Burgtheater die beiden neuen Oratorien Haydns, »Die Schöpfung« und die »Jahreszeiten«, und zwar »Die Schöpfung« zum ersten Mal am 16. Jänner 1801 unter der Direktion Haydns, die »Jahreszeiten« am

22. und 23. Dezember desselben Jahres. Das waren natürlich nicht die ersten Aufführungen der berühmten Werke, sondern spätere Wiederholungen, denn »Die Schöpfung« wurde zum ersten Mal am 29. April 1797 im Palais des Fürsten Schwarzenberg auf dem Mehlmarkt aufgeführt und »Die Jahreszeiten« ebendaselbst am 24. April 1801. In dem letzteren Werke sang den Simon Herr Ignaz Saal und die Hanne seine Tochter Therese Saal, den Lukas der Professor am Theresianum Herr Rathmayer.

Auch Mozarts »Titus« wurde einmal in Konzertform am Burgtheater zu Gehör gebracht (am 31. März 1801). Kurz darauf versuchte man am Kärntnerthor-Theater die »Zauberflöte« einzuführen. Die Generalprobe fand am 23. Februar 1801 statt. Das Haus war sehr gut besucht, der Kaiser und die Kaiserin waren anwesend. Die Oper war indes noch schlecht studiert und ließ vorläufig keinen besonderen Erfolg erwarten. Baron Lichtenstein sollte die Oper dirigieren. Noch am Tage der ersten Aufführung, am 24., eilte er zu Frau Gaßmann, die die Königin der Nacht sang und ging mit ihr die Rolle durch. Am Nachmittag war am Kärntnerthor-Theater ein fürchterliches Gedränge, so daß die Tore des Hauses wiederholt gesperrt werden mußten. Am Abend endlich fand die Vorstellung statt. Der Erfolg war ein ungeheurer und insbesonders wurden Frau Gaßmann als Königin der Nacht großartige Ovationen gebracht. Freilich müssen wir den Bericht Rosenbaums mit der nötigen Vorsicht aufnehmen, da er über seine Gattin stets nur das beste Urteil fällt. Es war aber zweifellos, daß Frau Gaßmann-Rosenbaum die Königin der Nacht zu ihren besten Partien zählen durfte. Lichtenstein bemerkte ausdrücklich, eigentlich hätte nur sie in der Vorstellung »Furore gemacht«. Nach der dritten Aufführung ließ die Witwe Mozart der Künstlerin sagen, »daß sie ihr in der »Zauberflöte« den reichsten Ersatz für alle Leiden geboten habe, die ihr in Hinsicht der musikalischen Talente ihres Mannes beschieden waren«.


Friedrich Treitschke.

Zwischen Therese Gaßmann und Fräulein Saal scheint eine Rivalität bestanden zu haben, die noch dadurch verschärft wurde, daß unmittelbar nach den Erfolgen der »Zauberflöte« Fräulein Saal eine Zulage von 350 fl., also im ganzen 2000 fl. erhielt und ein Belobungsdekret in Empfang nehmen konnte. Mit einer gewissen Befriedigung berichtet Rosenbaum,[1] daß auch Haydn mit Fräulein Saal nicht ganz zufrieden war. Er sagte von ihr, »sie habe viererlei Stimmen, bald ist sie oben, bald unten im Basse wie eine Klosterfrau. Sie ist lauter Grimasse und kokettiert mit dem Parterre. Sie weiß recht gut, daß ich sie nicht mag, denn sie wird nie eine große Künstlerin werden«. In der Aufführung jedoch muß sie dem Publikum sehr gut gefallen haben, denn sie wurde vorgerufen und genötigt, ein paar Worte an die Zuhörer zu richten. Die Aufführung der »Zauberflöte« wurde bis zum 13. März zwölfmal wiederholt. Die Einnahmen an diesen Abenden waren fast die höchsten der ganzen Saison: am ersten Abend 1045, dann 739, 906, 855, 876, 808, 689 fl.

[1] Rosenbaum ist köstlich, wenn er von seiner Frau und Fräulein Saal erzählt. Von ersterer versäumt er nicht zu erwähnen, daß sie als Königin der Nacht das hohe »F« genommen habe, letztere verfolgt er unablässig mit abfälligen Bemerkungen und freut sich, wenn er berichten kann, daß sie einmal in einer Vorstellung der »Aline« von Berton am 6. März 1804 mitten während des Vortrages einer Arie den Unterrock verlor und ihn vor dem Publikum ausziehen mußte.

Die Besetzung war folgende:

Sarastro	Herr Weinmüller	Königin der Nacht	Mdme. Rosenbaum	Altes Weib	Mdme. Rörner
Tamino	Herr Neumann	Pamina	Mlle. Saal	Monostratos	Herr Lippert
Sprecher	Herr Rörner	Erste Dame	Mdme. Ascher	Erster Sklave	Herr Wallaschek
Zweiter Priester	Herr Stengel	Zweite Dame	Mlle. Gaßmann	Zweiter Sklave	Herr Brighda
Dritter Priester	Herr Heller	Dritte Dame	Mlle. Lefèvre	Dritter Sklave	Herr Körner
		Papageno	Herr Schüler		

Lichtenstein dirigierte die Oper »mit sehr viel Kunst, Talent und seltener Bescheidenheit«. (R.) In der fünften Aufführung sang Mdme. Schüler (statt Mdme. Rörner) die Papagena, die sie erst wenige Stunden vorher übernommen hatte, weshalb sie durch Herrn Lippert das Publikum um Nachsicht bitten ließ. Fast zu gleicher Zeit gab man auch auf der Wieden die »Zauberflöte« und dort sang Schikaneder als Papageno einen neuen Text von Perinet zu dem Liede »Der Vogelfänger bin ich ja«, wurde mit Klatschen empfangen und mußte die Arie wiederholen. Er verfaßte auch ein theatralisches Gespräch zwischen Schikaneder und Mozart in Knittelversen, das sehr mittelmäßig war und eine Reihe plumper Witze enthielt.

Die reichen Einnahmen des Hoftheaters hatten die Eifersucht Schikaneders im Freihaustheater zur Folge. Er parodierte die Aufführung des Kärntnerthor-Theaters. Dort gelang zum Beispiel die Verwandlung der Alten in die Papagena fast nie. Schikaneder ließ daher bei der Wiederholung der Oper auf seiner Bühne in jener Szene ein paar Schneider herauskommen, welche das Auskleiden der Alten langsam besorgten. Man arbeitete indes unablässig an der Vervollkommnung der Inszenierung und unter Pálffy (im Theater an der Wien) war sie schon so gelungen, daß sich der Regisseur — Treitschke — rühmen durfte, der französische Hofmaler Isabey habe Dekorationen, Maschinen, Zeichnungen, Modelle nach Paris mitgenommen.

Der Erfolg, den Lichtenstein mit der Leitung der »Zauberflöte« errang, ließ ihn versuchen, auch eine Oper eigener Komposition auf die Bühne zu bringen. Es war die Oper »Bathmendi« in zwei Akten, zu der er Text und Musik geschrieben hat. Rosenbaum berichtet: »Sie mißfiel und wurde ausgezischt«. Dasselbe Schicksal erlitt eine Reihe kleinerer Opern.

Das nächste bedeutende künstlerische Ereignis, das auch auf die Schicksale der Hofoper Einfluß nahm, war die Eröffnung des neuen Theaters an der Wien. Sie fand am 13. Juni 1801 statt. Schon um $^1/_4$3 Uhr machte sich Rosenbaum mit einigen Besuchern auf den Weg nach dem Theater, wo noch die erste Probe stattfand. »Die Konfusion, das Probieren und Arrangieren des Marsches und der 32 Pferde, wovon drei am Triumphwagen angespannt waren, welcher rückwärts umstürzte und die Sängerin Campi und den Sänger Simoni herauswarf, alles dies ließ nicht einmal glauben, daß noch am selben Tage die erste Vorstellung stattfinden werde«. Indes war Rosenbaum bequem placiert und wartete geduldig bis 7 Uhr. Da erschienen die Prinzen des kaiserlichen Hauses, der König von Neapel und Herzog Albert in den beiden prächtigen Hoflogen. Gegeben wurde die Oper »Alexander von Indien« von Emanuel Schikaneder, mit der Musik von Franz Teiber. Sie gefiel nicht sehr. Mdme. Campi hatte einen schlechten Abend, sie war wenig hörbar und unverständlich. Simoni hingegen war ausgezeichnet.

Von nun an finden wir, daß das Kärntnerthor-Theater und das Theater an der Wien einen förmlichen Wettstreit bei Aufführung neuer Opern beginnen, die oft an beiden Theatern an denselben Tagen oder an aufeinander folgenden Abenden gegeben werden. Das Repertoire wurde schon im Jahre 1802 von Cherubini beherrscht. Am 14. August 1802 kam seine berühmteste Oper »Der Wasserträger« im Kärntnerthor-Theater zur ersten Aufführung. Das Theater war sehr gut besucht. Die Ouvertüre wurde mit dem verdienten Beifalle aufgenommen. Im Vergleich mit der kurz vorher stattgefundenen Aufführung an der Wien soll sie gar nicht zum Erkennen gewesen sein. Die Oper gefiel sehr und erhielt im Kärntnerthor-Theater entschiedenen Vorzug vor der Aufführung im Theater an der Wien. Kurz darauf wurde Cherubinis »Medea« zur ersten Aufführung gebracht, am 16. Jänner 1802 (erste Aufführung in Paris am 13. März 1797). Rosenbaum sagt von ihr, die Musik sei »sehr erhaben,

studiert und in ganz neuem Stil geschrieben, die Dekorationen prächtig und kunstvoll gearbeitet. Ich glaube, die Oper wird in keiner Beziehung so gut gefallen wie der »Wasserträger«. Die Aufführung war übrigens auch nicht die beste, denn Herrn Schmelz verstand man gar nicht und Therese Gaßmann hatte ein Kostüm, das im Publikum Lachen erregte. Die Prophezeiung Rosenbaums ist übrigens in Erfüllung gegangen, denn »Medea« wurde am Kärntnerthor-Theater nur 58mal zur Aufführung gebracht, der »Wasserträger« hingegen 222mal.

Nun suchte das Theater an der Wien den Mißerfolg, den es mit dem »Wasserträger« hatte, wieder wettzumachen und eine neue Oper von Méhul früher zur Aufführung zu bringen als das Kärntnerthor-Theater. Es war die Oper »Helena«, komische Oper in drei Akten, Text von Saint-Cyr und de Bouilly. Die Direktion ließ eine eigene Estafette aus Paris kommen, die die Partitur nach Wien zu bringen hatte und zahlte für diesen Transport nicht weniger als 100 Dukaten. In der Tat gelangte das Theater dadurch früher in den Besitz des Notenmaterials als die Hofoper, war aber nicht im stande, das Werk auch so bald einzustudieren, daß die Aufführung vor der im Kärntnerthor-Theater hätte stattfinden können. Dort wurde sie am 22. August 1803 zum ersten Mal aufgeführt und verschwand schon 1806 nach 18 Aufführungen vom Repertoire. Einen ganz entschiedenen Mißerfolg hatte dann einen Monat später Cherubini mit seiner Oper »Der portugiesische Gasthof« aufzuweisen, die am 22. September 1803 zum ersten Mal aufgeführt wurde. Schon die Ouvertüre gefiel nicht sehr und die Oper fand von Nummer zu Nummer weniger Anklang, bis das Ganze am Schluß ausgezischt wurde. Herr Saal und Tochter sangen als Vormund und Mündel. Rosenbaum sagt, er wisse noch kein Beispiel, daß eine neue deutsche Oper so »a terra« gegangen wäre. Auch kleinere Opern desselben Jahres verfielen einem ähnlichen Schicksal, so die Oper »Der Onkel in Livrée«, komische Oper in einem Akt, Text von Alexander Duval, Musik von de la Maria. Die Oper wurde ausgezischt, für den folgenden Tag wieder angezeigt, aber infolge eines Verbots Brauns nicht mehr gegeben. Alle spielten höchst mittelmäßig, insbesondere Herr Saal und Rörner. Eine andere Oper von Simon Mayer »Der Karren- und Essigverkäufer«, in einem Akt, fiel ebenfalls vollständig durch, während von der neuen Oper Peter von Winters »Maria von Montalban« nur der erste Akt gefiel.


Luigi Cherubini.

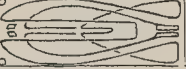
Das Jahr 1804 brachte keine bemerkenswerte Novität, statt dessen aber eine stattliche Reihe kleinerer neuer Opern, die mit sehr verschiedenem Erfolge aufgeführt wurden. Da war zunächst die Oper »Zwei Posten« von Angelo d'Archy, in welcher die Saal eine Hauptrolle hatte. Dann die Oper »Das Mitgefühl« von Wranitzky, die, wie es heißt, »solenn ausgezischt« wurde. »Romeo und Julia« von Weigl, die bloß einen Achtungserfolg erhielt, dann die Oper »Die Verwechslungen« von Isouard und eine zweiaktige Oper »I fuorusciti di Firenze« von Paër. Beide Opern gefielen nicht. Den Gipfelpunkt des Mißerfolges scheint jedoch die Oper »Die Dorfsängerin« von Fioravanti erreicht zu haben. »Ich sah und hörte nie Schlechteres«, sagt Rosenbaum. Es wurde zum Schluß gezischt und gepfiffen, der Tumult dauerte über fünf Minuten und es war unmöglich, während dieser Zeit auf der Bühne irgend etwas zu sprechen. Auch Gyrowetz hatte mit seiner Oper einen eklatanten Mißerfolg, ebenso Dalayrac mit der

Oper »Die spröde Witwe auf der Probe«. Die Oper mißfiel ganz. Nach der Vorstellung entstand ein großer Tumult und es wurde beinahe eine Viertelstunde lang gezischt. Diesen häufigen Ablehnungen gegenüber steht eine Aufführung von Mozarts »Cosí fan tutte«, die zum ersten Mal in deutscher Sprache stattfand, und zwar am 19. September 1804 unter dem Titel »Mädchentreue«. (Auch der Titel »Zauberprobe« war üblich.) Hier die Besetzung:

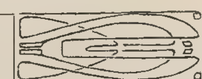
»Mädchentreue«, Oper in zwei Akten, nach dem Italienischen des Da Ponte, Musik von W. A. Mozart.

Charlotte	Mlle. Saal	Fernando	Herr Neumann
Julie	Mlle. Laucher, die ältere	Wilhelm	Herr Vogl
Nannette	Mlle. Eigensatz	Don Alfonso	Herr Weinmüller

In dieser deutschen Übersetzung wurde Mozarts Oper noch in demselben Jahr 10mal aufgeführt. Es zeigt sich also doch wieder, daß wenigstens in dieser Periode das klassische Repertoire mit Mozart und Cherubini an der Spitze einen größeren und dauernderen Erfolg hatte als die italienischen Opern und die kleinen unbedeutenden Werke der von der Direktion begreiflicherweise protegierten Kapellmeister des Theaters.



b) Von Beethovens „Fidelio" bis zu Haydns Tod.



Das Jahr 1805 brachte auf politischem wie auf künstlerischem Gebiet große Ereignisse, deren Tragweite das ganze Jahrhundert über deutlich bemerkbar war. Vor allem hat der Krieg mit Frankreich wiederholt auf die Entwicklung der Oper ungünstig eingewirkt. Dies insbesondere dann, als das Theater an der Wien zum ersten Mal daran ging, Beethovens »Fidelio« zur Aufführung zu bringen. Im Laufe des Jahres fand im Kärntnerthor-Theater keine Aufführung von Bedeutung statt. Kleinere Opern fielen entweder durch oder hatten nur vorübergehenden Erfolg. Nur Josef Weigl wußte es durchzusetzen, daß seine Oper »Die Uniform« öfter gegeben wurde.

Sie war für das Haustheater in Schönbrunn bestimmt. Bei einer Aufführung in Konzertform sang die Kaiserin Maria Theresia die Pauline. Im Jahre 1805 wurde die Oper in deutscher Übersetzung von Treitschke auf dem Hoftheater gegeben, desgleichen in Dessau zum Abschiedsfeste der Operngesellschaft beim Schluß des Theaters (15. April 1810) und in Königsberg, wo sie außerordentlich gefiel; ferner in Frankfurt, Leipzig und Mannheim. Im Original kam sie in Turin mit glänzendem Erfolg und in Dresden zur Aufführung. Weigls Biograph Schmidt sagt von ihr: »Obgleich diese Oper, was die dramatische Handlung anbelangt, eigentlich zu den Spektakelopern zu rechnen ist, indem das Sujet überreich an militärischen Aufzügen und Evolutionen, an Lager- und Schlachtenszenen ist, welchen die Musik nur als Vehikel dienen muß, so finden sich in derselben doch viele melodische und harmonische Schönheiten«. Schmidts Urteil (l. c. pag. 180) ist Weigl gegenüber ungemein freundlich, um nicht zu sagen parteiisch. Er schrieb eine Apologie, nicht Biographie Weigls. Er beschuldigte auch die Kritik, »die sich über keine Erscheinung im Gebiete der Kunst aufrichtig freuen zu dürfen glaubt«, die Werke Weigls in »splitterrichtendem Pedantismus« herabgesetzt zu haben, während das deutsche Volk sich allgemein für sie aussprach. Wir verstehen heute, daß und warum sich das damalige Publikum bei Weigl ganz gut unterhielt, wissen aber auch, daß die Kritik mit ihrem ablehnenden Urteil (dem sich unter anderen auch der Komponist Reichardt anschloß), vollständig recht hatte.

Boieldieus »Kalif von Bagdad« fand beim Publikum wenig Anklang. Erst Spontinis Oper »Milton« in einem Akt, die am 24. September 1805 zum ersten Mal gegeben wurde, ist als voller Erfolg zu verzeichnen.

Mittlerweile richteten sich die Blicke der Musikkenner nach dem Theater an der Wien, wo »Fidelio« in Vorbereitung war. Als der Tag der Aufführung herankam, schrieb Rosenbaum am 20. November

darüber: »Trüb. Heute sagt man bestimmt, die französische Kaiserin komme nach Wien und wird den Winter hier wohnen. Auch sei der Friede nicht mehr fern und wird hier geschlossen. Abends ging ich ins Wiedner Theater, Beethovens Oper zu hören, fand Compagnie, sprach mit Fritsch, der sicher glaubt, in 14 Tagen sei Friede und noch sagt, daß der baierische Gesandte Gravenreuth hier und mit ihm Talleyrand ist. Die Oper hat hübsche, künstlich schöne Musik, ein langweiliges, wenig interessantes Buch und machte kein Glück. Auch war es leer«. Dieser Bericht tritt zunächst der vielfach verbreiteten Meinung entgegen, daß die erste Vorstellung des »Fidelio« fast ausschließlich von französischen Offizieren besucht war. Das war vielleicht bei den weiteren Wiederholungen der Fall; bei der ersten Aufführung hätte Rosenbaum eine derartige Tatsache gewiß nicht übersehen. Wir erfahren aber auch aus dem weiteren Bericht, warum die Wiener der Oper Beethovens nicht die nötige Aufmerksamkeit schenken konnten. Die Stadt war schon durch die politischen Ereignisse der vorhergehenden Tage in die größte Aufregung versetzt. »Franzosen hatten die Stadt besetzt, die Wachposten an den Stadttoren bezogen und die Burgwache, die früher dort stand, vertrieben. Das war die Folge der Zusammenrottung am Sonntag den 17. November; in der kaiserlichen Reitschule und auf dem Josephsplatz campierten Franzosen und brannten große Wachtfeuer. Sie lagen und standen herum, als wenn sie mitten auf freiem Felde wären. Dienstag Abends zogen zwei Regimenter Franzosen mit Lichtern in der Hand und auf den Musketen beim Rotenturmtor herein und durch die Stadt zum Kärntnertor hinaus. Die Theater waren leer und auf den Straßen und im häuslichen Kreise erzählte man, daß die Division des Marschalls Mortière zwischen Krems und Dürnstein am 11. November sehr von den Russen gelitten habe«. Diese kriegerischen Ereignisse waren der äußere Grund, weshalb »Fidelio« nicht die gebührende Achtung geschenkt werden konnte. Ein anderer lag in der Beschaffenheit des Werkes selbst. Die Musik Beethovens illustriert in so feiner und empfindsamer Weise die inneren psychischen Vorgänge der in der Oper handelnden Personen, daß ein Zuhörer, der die Handlung der Oper noch nicht kennt, unmöglich alle Schönheiten des Werkes beim ersten Anhören wahrnehmen kann. Wir verweisen da unter anderem auf das kurze Vorspiel des Orchesters vor dem Quartett der ersten Szene mit dem Text »Mir ist so wunderbar«. Rocco hat gerade vorher zu Fidelio die Worte gesprochen: »Meinst du, ich könne dir nicht ins Herz sehen?« Daraufhin illustriert Beethovens Musik ungefähr die Gefühle, die Leonore bewegen, und die bekanntlich ganz anderer Art sind, als Rocco vermutet. Aber wer diese Vorgänge aus der Oper noch nicht kennt, wird auch nie zu schätzen wissen, wie erhaben Beethoven gerade in diesem Augenblick die wenigen Takte des Orchesters komponiert hat. Ähnliche Beispiele würden sich im Laufe der Oper noch häufig finden lassen. Der dritte Grund endlich, warum das Werk bei der ersten Aufführung nicht den verdienten Erfolg hatte, war der, daß es damals noch wesentlich anders aussah als in den späteren Bearbeitungen. Bekanntlich wurde schon nach den ersten drei Aufführungen am 20., 21. und 22. November eine Umarbeitung vorgenommen, die zur Wiederholung des Werkes am 29. März und 10. April 1806 führte. Die zweite Umarbeitung fand dann vor dem Jahre 1814, das ist vor der ersten Aufführung am Kärntner-


Girolamo Crescentini.

thor-Theater statt, über die wir noch später sprechen werden. Die Besetzung der ersten Aufführung im Theater an der Wien war die folgende:

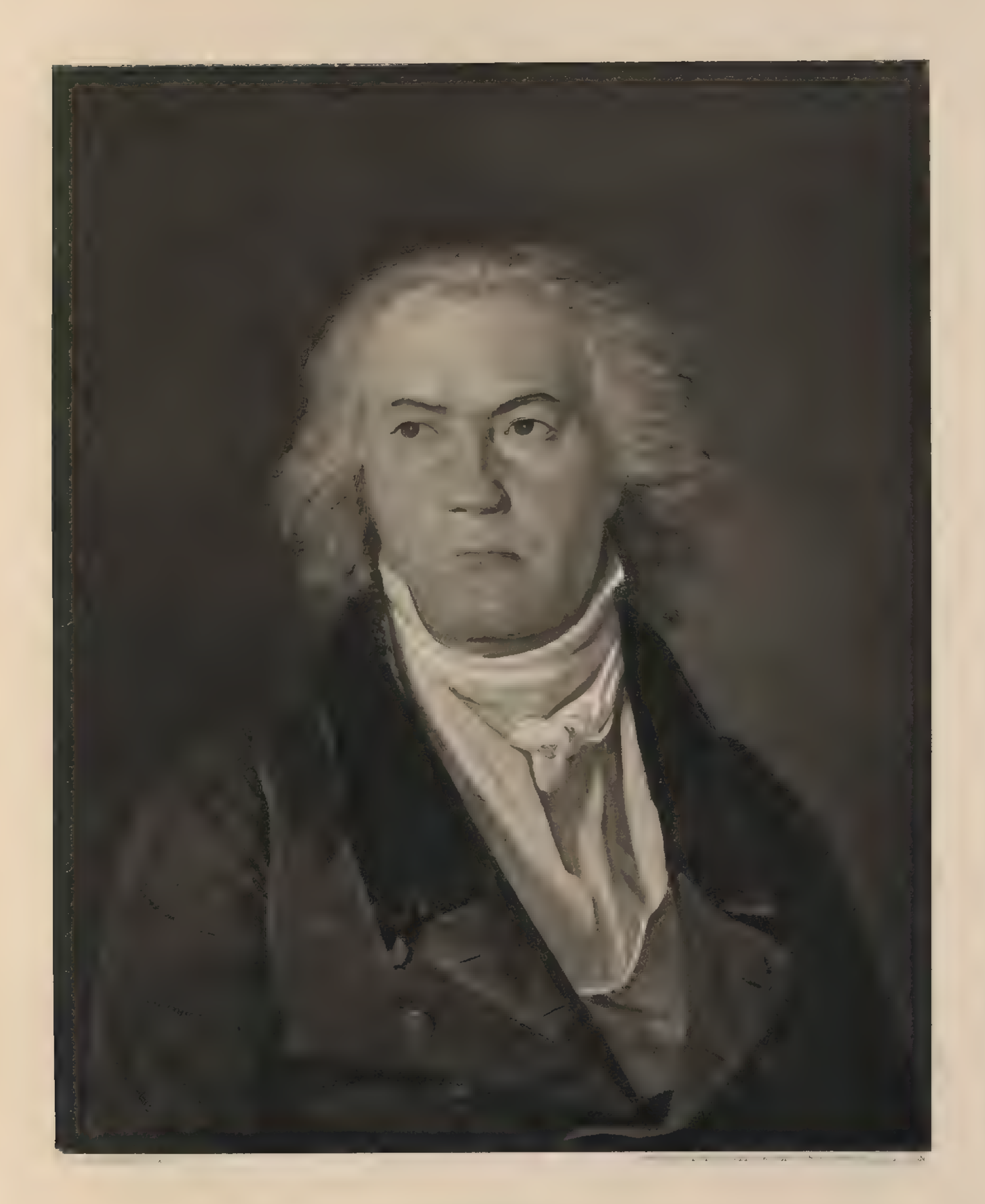
Fernando	Herr Weißkopf	Rocco	Herr Rothe
Pizarro	Herr Meier	Marzelline	Mlle. Luise Müller
Florestan	Herr Demmer (d. ä.)	Jacquino	Herr Caché
Leonore	Mlle. Milder	Wachhauptmann	Herr Meister.

Die Hoffnungen, die man um diese Zeit in Wien auf einen baldigen Abschluß des Friedens hegte, haben sich leider nicht erfüllt. Die große Katastrophe des dritten Koalitionskrieges gegen Frankreich brach über Wien herein. Am 2. Dezember wurde die Schlacht bei Austerlitz geschlagen und Napoleon rückte mit seinem Heere wieder in Wien ein. Wie immer, wenn die Franzosen nach Wien kamen, waren auch diesmal die Theatervorstellungen ihnen zuliebe noch glänzender und abwechslungsreicher als zur Zeit des Friedens. Vom 15. November an bis zum 13. Jänner 1806 erschienen die Titel sämtlicher Stücke der Hoftheater auch in französischer Sprache. Napoleon, der in Schönbrunn residierte, ließ in dem kleinen Schloßtheater häufig Theater spielen und hörte auch einige Konzerte daselbst an. Cherubini, der seit Juli 1805 in Wien war, wo er am 30. zum ersten Mal im Kärntnerthor-Theater den »Wasserträger« dirigierte, kam wiederholt mit Napoleon in Berührung. Eine merkwürdige Ironie des Schicksals hatte dieses Zusammentreffen herbeigeführt, denn Napoleon war eigentlich kein Freund des großen Komponisten. Er sagte ihm einmal: »Ich liebe die Musik Paisiellos sehr. Sie ist sanft und beruhigend. Sie haben viel Talent, aber Ihre Musik ist zu geräuschvoll«. Cherubini hat dieses Urteil nie vergessen, und als er im Jahre 1806 wieder mit Napoleon zusammentraf und dieser ihm das Kompliment machte, daß seine letzte Oper großen Erfolg gehabt habe, antwortete Cherubini schlagfertig: »Sie würde Ihnen nicht gefallen haben, die Begleitung ist zu stark«. Viel freundlicher als von Napoleon wurde Cherubini von den bedeutenden Wiener Komponisten aufgenommen. Haydn nannte ihn seinen lieben Sohn und Beethoven sagte: »Ich bin entzückt, so oft ich ein neues Werk von Ihnen vernehme, und nehme größeren Anteil daran als an meinen eigenen, kurz, ich ehre und liebe Sie«.

Am 14. Dezember wurde Cherubini mit einigen italienischen Künstlern zusammen nach Schönbrunn befohlen. Es waren dies: Crescentini, Bianchi, Campi und ein doppeltes Streichquartett.

»Beiläufig um ½ 8 Uhr erschien Napoleon in einer schmal gestickten Uniform, seine Figur klein, etwas leibicht, sein Gesicht schwarzbraun, gelb schattiert. Ein Paar Brillant-Augen drangen Jedem in die tiefsten Falten seines Innern, den Kopf deckten schwarze, struppige Haare. Ihm folgte Murat, und umgeben war er von ungefähr 30 Generalen, Ministern, Adjutanten, Kammerherrn in scharlachrot mit Gold gestickten Uniformen und gepuderten Haaren. Alle in Gala. Er kam schnell durch eine Reihe von Zimmern in jenes, wo Musik gehalten wurde (also nicht im Theater), fragte Crescentini, ob er in Rom gesungen, und den Cherubini, ob die Madame Campi eine Italienerin sei. Sonst sprach er mit Niemandem etwas. Er setzte sich auf den für ihn bestimmten Armsessel, unter welchem ein Teppich ausgebreitet war, ließ alle Lichter im »Salletl« bis auf jene an den Musikpulten auslöschen und saß mit dem Programm in der Hand vor den aufzuführenden Stücken. Es wurden sechs Stücke aus den Opern »Romeo und Julie« und »Giulio Sabino« gegeben (erstere von Weigl, aufgeführt zum ersten Male 28. April 1804 am Kärntnerthor-Theater, letztere von einem unbenannten Komponisten [Cherubini?] zum ersten Male am 14. September ebenda). Er saß durch nicht ganz eine Stunde, die die Musik währte, wie unbeweglich, mit einer schier ernsten, düstern, fast möchte man sagen trotzigen Miene. Ein einziges Mal sprach er mit Murat, der zwei Schritte hinter ihm zur Rechten stand, ein paar Worte, und äußerte auch nicht die geringste Spur von Gefallen oder Mißfallen während der Musik. Die Begleitung stand hinter ihm im Halbmond in orientalisch despotischer Stille. Keiner sprach zum andern auch nur eine Silbe. Als die Musik geendigt war, lief er mit Dupplicier-Schritt, ohne auch nur einen Wink über etwas zu geben, davon, und entließ das Orchester ohne Beifall und Belohnung. Letztere dürfte noch erfolgt





BEETHOVEN

sein. In Schönbrunn ist er sehr schwer zu sehen, nach Wien kommt er gar nicht. Schwerlich werden wir ihn in einem Theater erblicken«. (R.)

Auch über zwei der Mitwirkenden in jenen interessanten Vorstellungen im Schönbrunner Schlosse besitzen wir eine zuverlässige Beschreibung ihrer äußeren Erscheinung. Sie entstammt dem Berichte von Karoline Pichler, die damals so häufig mit den bedeutendsten Männern ihrer Zeit in Verkehr kam. »Cherubini«, so erzählt sie, »war ein junger Mann von 30 Jahren« (er war indes schon 45, woraus wir schließen können, daß er viel jünger ausgesehen haben muß), »von feinem Wuchs, mittlerer Größe, und geistreiche Züge, welche den Italiener kenntlich machten, zeichneten sein Äußeres vortheilhaft aus. Im Gespräch zeigte er Verstand und Bildung — mehr, wie gewöhnliche Compositoren besitzen. Über Crescentinis Wesen lag ein Anstrich von Melancholie. Mit warmer Theilnahme äußerte er sich über das Unglück, das Österreich getroffen hatte und noch bevorstand«.[1]

Obgleich nun das Wiener Publikum die Vorgänge in Schönbrunn mit Aufmerksamkeit und begreiflicher Neugier verfolgte, war in diesen Tagen das Interesse für das Theater neuerlich abgeschwächt. Klopfenden Herzens sah man den kommenden Friedensverhandlungen entgegen. Die drückenden Abgaben, deren Erfüllung schon während des Krieges besonders auf den Bewohnern der sehr leistungsfähigen Hauptstadt lastete, ließen vermuten, daß auch für die friedliche Zukunft das Schlimmste zu befürchten sei. Nur zu bald erhielt die Bevölkerung darüber vollständige Klarheit, die indes noch unangenehmer war als die bangen Zweifel, von denen sie bisher gequält wurde.


Antonia Campi.

Am 15. Dezember wurde das vom 14. datierte Patent wegen der Kriegskontribution, das vom Grafen Wrbna unterschrieben wurde, kundgemacht. Es enthielt die Bestimmung, daß jeder Wohnungseigentümer den Halbjahreszins sofort zu erlegen habe, die Hauseigentümer, die Besitzer von Dominikalrealitäten die einjährige Steuer, widrigenfalls sie durch Exekution des französischen Militärs eingetrieben werden und die festgesetzte Summe noch zur Strafe erhöht werde.

Wiederholt finden wir in gleichzeitigen Berichten Klagen über die Härte der zu erfüllenden Vorbedingungen des Friedens, so daß wir uns wundern müssen, wie unter solchen Umständen überhaupt noch Theater gespielt werden konnte. Nur bei einem Volke, das so ganz in Kunstinteressen und Kunsttätigkeit aufging, wie die Wiener des beginnenden XIX. Jahrhunderts, ist das rasche Emporschnellen nach den niederschmetternden Ereignissen des Kriegsjahres erklärlich.

Unmittelbar vor dem Friedensschluß zu Preßburg (26. Dezember) fand im Burgtheater am 22. und 23. ein gemischtes Konzert statt, das Cherubini dirigierte. Die Ouvertüre und sämtliche Gesangsstücke waren von seiner Komposition. Als endlich ruhigere Zeiten über Wien kamen, dachte man auch in der Oper wieder an die Aufnahme von Novitäten. Die erste derselben finden wir am 17. Jänner 1806, als eine Oper von Isouard, das Singspiel »Am Fenster« gegeben wurde. Der Kaiser und die Kaiserin

[1] Karoline Pichler erwähnt merkwürdigerweise nicht, daß Crescentini Kastrat war. Napoleon verlieh ihm den Orden der Eisernen Krone und zog ihn 1806 nach Paris.

erschienen im Theater und wurden mit lautem Vivat empfangen. Im folgenden Monat wurde eine Oper von Cherubini gegeben »Fanisca«, die er selbst dirigierte (am 25. Februar). Die Ouvertüre, Introduktion und das erste Finale gefielen sehr. Mit der Aufführung, insbesondere aber mit den Damen war man durchaus nicht zufrieden. Von einer späteren Aufführung sagt Reichardt, daß die Oper viele einzelne Schönheiten habe, »auch einige recht große Sachen«, im ganzen aber doch sehr ungleich sei und zuletzt ganz matt werde und fast gemein ende. Demoiselle Fischer »zeigte viel Kraft und Kunst«. Demoiselle Marconi, die wenig Gelegenheit hatte, ihre herrliche Kontraaltstimme zu zeigen, entwickelte aber in ihrer Rolle ein recht angenehmes Talent und viele Gewandtheit als Schauspielerin. Cherubinis Opern hatten indessen längere Zeit hindurch einen so großen Erfolg aufzuweisen, daß man der klassischen Oper eine erhöhte Pflege angedeihen ließ und nun auch den »Idomeneus« von Mozart am 13. Mai in deutscher Sprache gab. Merkwürdigerweise berichtet Rosenbaum, daß das Theater zwar sehr gut besucht war, die Oper aber gänzlich mißfiel, wozu das Orchester unter der Direktion Weigls das Seinige beitrug. Den Idomeneus gab Herr Vogl, den Idamant Herr Ehlers, den Oberpriester Herr Saal. Die Laucher und Marconi sangen die Ilia und Electra, Rörner und Havermel den Arbaces und den Boten.


Adalbert Gyrowetz.

Von den nun folgenden Opern errang keine einen vollständigen Erfolg. Selbst »Die beiden Blinden von Toledo« von Méhul, die am 31. Oktober 1806 aufgeführt wurden, erreichten nur zwei Aufführungen und wurden bei der Première, wie es heißt, »solenn ausgezischt«. Dagegen gefiel die am 4. Dezember 1806 aufgeführte Oper »Agnes Sorel« mit dem Text von Sonnleithner und der Musik von Gyrowetz. Seit der Komponist am Kärntnerthor-Theater als Kapellmeister engagiert war, finden wir wiederholt seine Opern auf dem Spielplan. So die Oper »Die Junggesellenwirtschaft« in einem Akt (Treitschke) und »Emerica« (Sonnleithner). Die Theaterzeitung sagt speziell von dieser »Emerica«, daß sie äußerst gebrauchte und langweilige Szenen habe, die Intrige zu locker, die Charaktere verwahrlost seien. Ähnlich sagt Rosenbaum, daß das Buch schlecht, die Musik und die Aufführung mittelmäßig seien. Das in der Oper vorkommende Ballett war unter aller Kritik und wurde ausgezischt.

Reichardt spricht sich über eine spätere Aufführung von »Agnes Sorel« sehr günstig aus. Die beiden Hauptrollen waren durch Demoiselle Laucher und Herrn Grell vortrefflich besetzt. »Die Laucher spielte mit ausnehmender Anmut und Grazie und sang die gefällige, ihrer etwas schwachen Stimme von geringem Umfang angemessene Musik auch sehr hübsch und lieblich. Es war in ihrem ganzen Wesen, in Gestalt, Gebärde, Ton und Vortrag eine schöne Übereinstimmung, die nie ihre sichere Wirkung verfehlt. Herr Grell sang seine Rolle auch vorzüglich gut; seine Stimme hat, seitdem wir ihn in Berlin in der großen Italienischen Oper hörten, an Klang und Fülle gewonnen, sein Vortrag an Gehalt und Würde. Auch als Akteur leistete er in gutem Anstande mehr, als mancher von ihm erwartete, und es war recht erfreulich anzusehen, wie das Publikum ihn bei jeder gelungenen Szene, ja bei jedem glücklichen Zuge durch belohnenden Beifall aufzumuntern strebte, dessen er auch um so mehr bedurfte, als Herr Vogl sich neben ihm mit großem Anstande und auffallend schöner Repräsentation hervortat«.

Mittlerweile spielte sich im Burgtheater ein Ereignis ab, dessen Bedeutung im ersten Augenblick gar nicht recht gewürdigt werden konnte. Am 24. April 1807 fand die Erstaufführung des »Coriolan« statt. Wahrscheinlich wurde bei dieser Gelegenheit die Ouvertüre Beethovens zum ersten Mal aufgeführt.

Im Jahre 1808 versuchte man nach langer Zeit wieder eine Oper von Gluck auf den Spielplan zu bringen und führte am 1. April die »Armida« auf, am 14. Dezember die »Iphigenie auf Aulis«. Auch das Theater an der Wien hat in demselben Jahre am 8. Jänner die »Armida« aufgeführt. Das Urteil der Kunstkenner war ein überwiegend günstiges. In Bäuerles Theaterzeitung heißt es: »Armida« sei nicht eine Schöpfung der Kunst, man glaube vielmehr die Natur selbst in Tönen aufgelöst zu hören«. Merkwürdigerweise wird bei dieser Gelegenheit als besonderes Lob der Gluckschen Musik die vermeintliche Tatsache erwähnt, daß man stellenweise glaube, eine Komposition von Salieri zu hören. Von den übrigen Novitäten wäre noch hervorzuheben die Oper »Das Milchmädchen« von Berci, mit der Musik von Anton Fischer, zum ersten Mal aufgeführt am 5. Mai. »Das Sujet ist ein langweiliges Gewäsch ohne Handlung und ohne Charaktere«, heißt es in Bäuerles Theaterzeitung. Fischers Musik trifft ein ähnlicher Vorwurf, wie die des Herrn Gyrowetz bei der Pantomime: sie ist zu schön und zu artig für diese Handlung. Der Berichterstatter erwähnt, daß in einer Szene der Rausch eines Gefängniswärters dargestellt werde und begleitet diese Erwähnung mit der Bemerkung: »Ein abgebrauchtes, ekelhaftes Theatermittel, das der Dichter hätte weglassen können«. Er ahnte offenbar nicht, daß diese Szene noch in zahlreichen Opern des kommenden Jahrhunderts nicht nur vorgeführt werden, sondern auch mitunter einen außergewöhnlichen Erfolg erleben sollte.



Antonie Laucher.

Eine andere Oper, die in verschiedenster Beziehung von sich reden machte, war die Oper »Das Waisenhaus« von Josef Weigl, am 14. Oktober 1808 zum ersten Mal aufgeführt und bis zum 28. Oktober 1818 108mal gegeben. Bei der ersten Aufführung finden wir unter den Anwesenden auch Johann Friedrich Reichardt, der in seinem ausführlichen Berichte über seine Reisen in Österreich von dieser Oper folgendes sagt:[1] »Das Stück fing übel an, als hätte es ein wohlgesinnter protestantischer Magister gemacht, so hübsch gemein, sentimental und moralisch. Auch stellte der Schauspieler, der den moralischen, sentimentalen Direktor des Waisenhauses darstellte und die Szene eröffnete, fast jene üble Person vor. Das Stück gewann indes bald an Interesse durch die Rolle der Aufseherin der Anstalt, deren Schicksal wirklich interessant dargestellt war und die von Mlle. Milder so trefflich gesungen und gespielt wurde, daß sie bald die Aufmerksamkeit ganz an sich fesselte. Ihre Stimme ist eine der allerschönsten und größten, die ich in meinem Leben gehört habe, so voll, so durchaus rein und gleichklingend, ihre Vortragsmanier so überaus weise und schön. Mich hat nicht leicht eine Sängerin so ganz befriedigt. Auch ihre Gestalt ist edel und ihr Gesicht und Mienenspiel bedeutend und ausdrucksvoll. Alle meine Nachbarn, die meine Freude an dem schönen Talent sahen, verhießen mir noch weit mehr Befriedigung und Genuß von der Rolle der Gluckschen Iphigenia. Die Musik dieser Weiglschen Oper ist durchaus eine gelungene und gefällige und in den Hauptszenen auch von lebhaftem Ausdruck. Die Instrumentalbegleitung ist überall reich und reizend, besonders gute Wirkung taten mehrere Ensemblestücke und ich freue mich darauf, diese mit mehr Ruhe wieder zu hören, als man eine erste Vor-

[1] Reichardt: l. c., Seite 143.

stellung in einem fremden Theater zu hören pflegt«. Die Hoffnung Reichardts wurde indes nicht so bald erfüllt, denn er bemüht sich vergebens, bei der zweiten Aufführung einen Platz zu bekommen. Erst viel später gelang es ihm, in die Loge des Fürsten Lobkowitz zu gelangen und von dort aus wenigstens den dritten Akt zu hören. »Dieser letzte Akt hat wirklich sehr viel angenehme Musik«, berichtet er, »und effektvolle Ensemblestücke. Daß aber das ganze Stück das Wiener Publikum dermaßen interessieren kann, daß es nun schon zum 17. Mal gepfropft voll war, zeugt doch mehr von der Gutmütigkeit und Sentimentalität des Publikums als von wahrem Kunstgeschmack«.

Doch auch in Wien wurde der Text vielfach ungünstig beurteilt. Die einzelnen Charaktere trügen alle »die Uniform der Tugend und des Edelsinnes, wie die Waisenkinder die ihre, und das Ganze erhält dadurch eine ermüdende Eintönigkeit«.

Reichardt[1] erzählt, der Text der Oper »Das Waisenhaus« habe einer nach Wien aus dem Reiche eingesandten Oper zu Grunde gelegen, die man in Wien nicht annahm, deren Text man aber sehr gut bezahlte, um ihn von Weigl komponieren zu lassen. Die Leipziger Musikzeitung erwähnt die Angelegenheit in der Weise, daß sich Regierungsrat Hartl und Weigl das Sujet einfach angeeignet haben und der Text von Stanislaus Spindler, Kapellmeister an der Kathedrale in Straßburg, komponiert und dort am 1. Dezember 1817 zur Aufführung gebracht worden sei. An dieser Beschuldigung scheinen die Daten nicht richtig zu sein. Nach der Straßburger Aufführung (1817) kann die Partitur nicht nach Wien geschickt worden sein, denn man sprach von ihr in Wien schon vor der Aufführung von Weigls »Waisenhaus« (1808). Schmidts »Vermutung«, daß Spindler von Weigl entlehnt habe, der die Oper früher komponiert hat, ist eine ebenso leichtfertige als unverschämte Beschuldigung. Woher hätte Reichardt schon 1808 in Wien die ganze Entlehnungsgeschichte erfahren, wenn Spindler die Oper erst 1817 von Weigl entlehnt hätte?

Eine andere Oper Weigls, »Kaiser Hadrian«, die am 21. Mai 1807 zum ersten Mal aufgeführt wurde und nie wiederholt wurde, hörte Reichardt gleichfalls. Er berichtet, das Stück sei uninteressant gewesen, die Musik aber recht angenehm, doch ohne kräftigen tragischen Charakter. Das Ganze blieb auch ohne Effekt und ward von dem halbleeren Hause kalt aufgenommen, ungeachtet Weigl der Lieblingskomponist des Tages zu sein schien und die ersten Künstler mit allem Fleiß das ihrige taten.

Ganz entzückt ist Reichardt von der Aufführung der Gluckschen »Iphigenia«, in der Herr Vogl den Agamemnon sang, die Milder die Klytämnestra, Fräulein Laucher die Iphigenia, Herr Saal den Kalchas und Herr Radichi den Achilles. Reichardt meint zwar, daß das Burgtheater nicht der richtige Ort für diese Aufführung sei, da dessen Raumbeschränktheit für Dekorationen und Aufzüge die Inszenierung beeinträchtige, aber die herrliche Stimme der Milder habe er in ihrer ganzen Schönheit und Fülle genossen und sei wirklich entzückt davon gewesen. »Es ist ausgemacht die schönste, vollste, reinste Stimme, die ich in meinem Leben in Italien, Deutschland, Frankreich und England je gehört habe«. Auch ihre Gestalt und ihr Spiel waren edel und groß. In der Deklamation und dem ganzen Vortrag des Rezitativs, in welchem sie vielleicht zu sehr nach der vollkommensten Deutlichkeit und Verständlichkeit für das ganze Haus strebte und zu viel lange Silben, besonders in den Endsilben hören ließ, hatte sie nicht den Geist und das Feuer der Sängerin Schick, die in Berlin dieselbe Rolle gab. Aber dennoch war dem Berliner Komponisten die Milder im ganzen weit lieber als Fräulein Schick.

Mit Aufführungen kleinerer Werke sparte die Oper nicht. Da gab es am 18. Juni »Die Junggesellenwirtschaft«, Oper in einem Akt von Gyrowetz. Den Text hatte Treitschke nach dem Lustspiel »Das Frühstück« von Castelli geschrieben. Wenige Tage vorher wurde es an demselben Burgtheater als Lustspiel gegeben. Dann kam das kleine einaktige Singspiel »Adrian von Ostade« von Josef Weigl, Text abermals von Treitschke (3. Oktober 1807, bis 6. März 1822 125mal gegeben). Es scheint gefallen zu

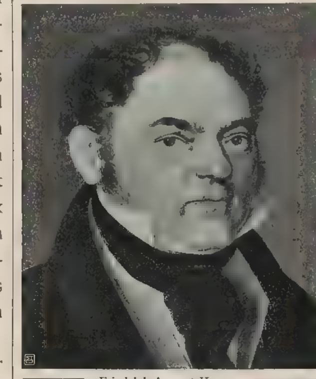
[1] Reichardt: l. c., Seite 216.

haben, doch niemand ahnte, daß es noch einmal als Ausgangspunkt einer neuen Gattung, des Malerdramas, bezeichnet werden wird. (Vgl. Krüger: Die Pseudoromantik.)

Am 10. November brachte Friedrich August Kanne seinen »Orpheus« (in zwei Akten) zur Aufführung. »Er dirigierte selbst, hatte viel Gönner darinn. Die Oper gefiel nicht, der erste Akt besser, der zweite weniger. Kanne wurde mühsam hervorgerufen«. (R.)

Kanne läßt die Handlung seines Werkes nicht mit dem Tode der Eurydike, sondern mit der Vermählungsfeier beginnen. Nach dieser wandelt das Paar in einem Garten, wo Eurydike für Orpheus Rosen bricht, von einer hervorbrechenden Schlange verwundet wird und stirbt. Nun folgt der Besuch in der Unterwelt und der bekannte Gang der Fabel. Auch bei Kanne erscheint ein deus ex machina zum Schluß in der Gestalt Apollos, der die schon verstorbenen Liebenden zu neuem Leben erweckt und im Elysium vereint.

Die Zeitung für die elegante Welt (19. November 1807) nennt »Orpheus« »eine der besten deutschen Opern, die himmelhoch über den Stegmayerschen und Huberschen Produkten steht«. Von der Musik heißt es, sie sei zu überladen und verworren. Die edle Einfachheit Glucks wird als Muster vorgehalten, Reminiszenzen aus Haydn und Mozart als störend gerügt. In der Tat war es ein Wagnis, nach Gluck mit einem »Orpheus« zu kommen, das mit der Aufforderung der Kritik endete, Kanne möge »seinen schlummernden (schon?) Orpheus zum Leben rufen, das heißt zu einem vollkommeneren Ganzen bearbeiten«.


Friedrich August Kanne.

»Die Aufführung ging sehr gut. Das Orchester tat seine Schuldigkeit. Die Herrn Weinmüller und Saal spielten und sangen vortrefflich, ebenso Delle. Milder als Orpheus. Die Chöre waren gut studiert, die Märsche und Gruppierungen wohl geordnet. Im zweiten Aufzug stockten die Maschinen, wie man es leider (!) auf dem Hoftheater gewohnt ist. Kanne wurde nach dem Schluß der Oper einstimmig gerufen«. So berichtet Bäuerles Theaterzeitung, die dem Komponisten schon wegen der vielen persönlichen Beziehungen wohl gesinnt war, im Gegensatz zu Rosenbaum. Viel interessanter als das Werk war der Komponist selbst. Friedrich August Kanne, geboren 8. März 1778 zu Delitsch in Sachsen, gestorben 16. Dezember 1833 in Wien, kam 1808 nach Wien und war hier bald eine der merkwürdigsten literarischen Gestalten der Hauptstadt. Halb Narziß, halb Kapellmeister Kreisler, schwankte er sein Leben lang nicht nur zwischen den verschiedensten Gebieten der Kunst und des Wissens, sondern auch in seiner Lebensführung zwischen Genialität und Leichtsinn. Komposition, Gelegenheitsdichtung und Musikkritik waren abwechselnd seine Beschäftigungen. Fürst Lobkowitz gewährte ihm Wohnung und Verpflegung. Einen Kapellmeisterposten mit 1200 fl. Gehalt schlug er aus und borgte sich von dem Freunde, der ihm denselben anbot, 2 fl. aus. Und als es kam zu sterben, da saß er mit einem Stock in der Hand auf seinem Bett und drohte jedem, »der ihm den Tod streitig machen wollte«, mit einer Bastonade. Kurz vor seinem letzten Augenblick raffte er seine ganze Kraft zusammen, ging ins Gasthaus zur Sonne (Leopoldstadt), trank »eine Halbe« Wein und verabschiedete sich von seinen Bekannten, um »sterben zu gehen«. Er war einer von den wenigen Kritikern, die stets für Beethoven eintraten und nannte dessen Sinfonien die »größte Erscheinung des Jahrhunderts«.

Castelli sagt in seinen Memoiren (III, 243) von Kanne: »Er war ein tüchtiger Theoretiker der Musik und auch ein geschickter Praktiker, componierte vier Opern und schrieb eine große Anzahl

dichterischer Werke. Er trank gern und trank viel. Gemeine Kneipen waren seine Studierzimmer und wo der beste Wein zu haben war, da machte er seine besten Verse. Am Ende sank er so tief, daß er seine Dienste als Hochzeits- und Epitaphiendichter in öffentlichen Blättern anbot«.

Wir geben nun im folgenden eine kurze Charakteristik des Personals, so weit sie nicht schon bei Besprechung einzelner Aufführungen vorkam. Sie enthält Bemerkungen, die teils in musikalischen Zeitschriften, teils von großen Komponisten über die einzelnen Sänger und Sängerinnen gelegentlich gemacht wurden.

Mdme. Campi Antonia, geborene Miklasiewitz, zu Dubin in Preußen geboren 16. Dezember 1770, gestorben 1. Oktober 1822, hoher Sopran, Koloratursängerin. Singt die Konstanze, früher am Theater an der Wien die Königin der Nacht.

Mlle. Marconi Marianne, 1809 vermählte Schönberger, geboren 21. Oktober 1785 zu Mannheim, gestorben 9. Oktober 1882 (97 Jahre alt) zu Darmstadt, eine vortreffliche Kontraaltstimme, eine der schönsten Stimmen der Art, ausgebildet in der trefflichen Mannheimer Schule. Besonders schön rezitiert und deklamiert sie die Rezitative. Sie sang den Orpheus, aber auch den Tamino und Titus. In der Theaterzeitung heißt es: »Wohl dem, der wie die Brandstätter beginnt, wie Mdme. Schönberger sich ausbildet und wie Mdme. Campi vollendet«.


Marianna Sessi.

Mlle. Milder Anna Pauline, 1809 vermählte Hauptmann, geboren 31. Dezember 1781 zu Konstantinopel, gestorben 29. Mai 1838 zu Berlin. Dramatische Sopranpartien. Sie war die erste Leonore in Beethovens »Fidelio«, machte auf Napoleon einen unauslöschlichen Eindruck und rühmte sich ihren Kolleginnen gegenüber, daß sie von ihm »geliebt« worden sei.

Mlle. Sessi Maria Theresia, 1796 bis nach 1834. Mitglied 1812, dann Gesangslehrerin. Hat die Tiefe der Marconi und die Höhe der Campi. Ungleich berühmter war Marianna Sessi (vermählte Natorp, keine Schwester der vorigen) als Bravoursängerin. 1776 bis 1847. Mitglied 1793 bis 1797.

Mdme. Gaßmann Maria Theresia, um 1800 verehelichte Rosenbaum (Sekretär des Fürsten Esterházy), Tochter des Komponisten Florian Gaßmann, geboren 1. April 1774 in Wien, gestorben daselbst 8. September 1837. Königin der Nacht, deren Arien sie in der Originaltonart sang. Später kleinere Rollen, wie die Marketenderin in Weigls »Uniform«. Starke, aber etwas quiekende Stimme. Sehr dicke Frau. Von allen Partien, welche sie sang, »war nur die einzige Königin der Nacht jene, welche ihr die Ehre verschaffte, als solche in Kupfer gestochen zu werden. Von ihren übrigen Rollen wird anderen eben so wenig im Gedächtnis geblieben sein als mir« (Castelli). Ihre Schwester:

Mlle. Gaßmann Maria Anna, geboren 1771 zu Wien, gestorben 27. August 1852, vermählt mit dem böhmischen Hofkapellmeister Peter Fuchs (Fux), singt zweite Partien und spielt alte Weiber. Unbedeutend.

Herr Weinmüller Karl Friedrich Klemens, geboren zu Dillingen in Preußen 8. November 1764, gestorben Döbling 16. März 1828. Tiefer Baß. Leporello, Sarastro. »Ein sehr braver, angenehmer

Baßsänger, der Liebling des Wiener Publikums, besonders in komischen Rollen, wozu auch seine äußere Bildung vorzüglich paßt«. (Reichardt.) »Dramatischer Sänger par excellence, der zugleich ein ganz vortrefflicher Schauspieler war und der, obschon von der Natur nicht sehr vortheilhaft körperlich begabt, mit seinem dicken Körper und großem Kopfe, und obschon er stets nachlässig, ja oft schmutzig gekleidet erschien, doch einen solchen Schmelz in der Stimme, einen solchen Ausdruck im Vortrag besaß, daß er die Zuhörer bis zu Thränen rührte«. (Castelli, I, 147.)

Fräulein Buchwieser Katinka, verehelichte von Lassnik oder Lászny, gestorben Wien 3. Juli 1828, der erste Sextus (Mozarts »Titus«) des Hoftheaters. Meisterliches Spiel, herrlicher Gesang, prächtige Gestalt und edle Züge. Große, sprechende Augen, eine nicht üble, aber nicht selten etwas distonierende Stimme und ein gutes Spiel waren die Eigenschaften dieser beliebten Sängerin, die ihre größten Erfolge der Einsicht des Regisseurs Meyer zu verdanken hatte, der sie nur in Partien verwendete, die ihrer Individualität zusagten. Ihre Glanzrolle war die Prinzessin in »Johann von Paris«.


Carl Weinmüller.

Fräulein Eigensatz, ein reizendes Geschöpf, weniger Sängerin als Schauspielerin, wußte sich aber doch in diesen beiden Künsten geltend zu machen. Die Beliebtheit beim Publikum errang sie sich durch die Rolle der Marie in »Blaubart«, welche sie mit so vorzüglicher Wärme darzustellen wußte, daß kein Auge trocken blieb. Sie heiratete später einen reichen italienischen Gastwirt, Namens Pedrillo, und als dieser starb, wurde sie die Geliebte des Grafen Herberstein.

Fräulein Bondra (später Treml). Wenig Stimme, versteht sie aber zu gebrauchen und ist eine gute Schauspielerin.

Fräulein Laucher Antonie. Mittelgut. Spielt gut. Ist in der komischen Oper zu gebrauchen, »da sie auch ein hübsches Mädchen ist«.

Mdme. Tomeoni Irene (verehelichte Dutillieu), liebliche Erscheinung der italienischen Oper. Artiges Spiel. Vorzüglich in dem Singspiel »Die Müllerin«.

Herr Saal Ignaz, geboren zu Geiselhäring in Bayern 26. Juli 1761, gestorben 30. Oktober 1836 zu Wien. Seriöser Baß, der erste Simon in Haydns »Jahreszeiten«. Reine sonore Stimme, gravitätischer Sänger. Von Schauspielkunst keine Ahnung. Scherzweise sagte man von ihm, er sei auf alle Oberpriester grundbücherlich vorgemerkt und wenn er an einem Mönchskloster vorübergehe, so schreie der Pförtner: »Gewehr heraus«.

Herr Wallaschek Jakob, eigentlich Wallerschenk, geboren 1753, gestorben Wien 17. Oktober 1802. Zweiter Baß. Auch im Schauspiel verwendet. Seine beste Rolle der Schneider im »Dorfbarbier«.

Herr Baumann Friedrich, geboren 1763, gestorben 12. April 1841 zu Wien, früher im Marinellischen Theater in der Leopoldstadt, dann im Burgtheater im Schauspiel verwendet. Singt komische Partien. Berühmt als Adam im »Dorfbarbier«, Paul in »Ostade«.

Herr Vogl Johann Michael, genannt der »deutsche Barde«, nachmaliger Schubert-Sänger. Geboren zu Steyr in Oberösterreich 10. August 1768, gestorben Wien 20. November 1840. Tenor oder eigentlich Tenorbariton, der »außer seiner Kunst auf dem Theater, wohin ihn die Neigung allein führte, auch ein sehr gebildeter Mann und Sprachkenner sein soll, in der Gesellschaft aber als ein stiller, in sich gekehrter,

gefühlvoller Mann erschien«. Ein Künstler, bei dem alles Körperliche eckig und unschön war, der alles eher war als ein Schauspieler, der aber durch die Kraft der Töne und durch die rechte Färbung derselben die außerordentlichsten Wirkungen hervorbrachte, so daß er die Zuhörer hinriß und sie ihm alles verziehen. Die Prosa richtete er sich in der Regel selbst zurecht.

Die Familie Demmer. Eine ausgezeichnete Künstlerfamilie in allen ihren Zweigen. Zwei Brüder Demmer waren als Sänger, der eine im Hofoperntheater, der andere im Theater an der Wien angestellt; ihr Fach waren die Chevaliers, sie sahen sich im Gesichte so ähnlich und hatten so gleiche Manieren, daß man sie fast nicht auseinander kannte. Sie spielten und sangen zu gleicher Zeit, jeder in seinem Theater, den Seneschal in »Johann von Paris«. Die Frau des einen vertrat im Schauspiel nicht übel bürgerliche Mütter. Der Sohn, Fritz Demmer, war ein sehr braver, fleißiger Schauspieler, welcher im Theater an der Wien als Liebhaber, oft auch als Held das Publikum für sich gewann. Die Töchter Johanna, Josefa und Thekla. Johanna spielt gemeine und karikierte Weiber mit Glück, Josefa, später Frau Scutta, erwarb sich durch ihre hübsche Gestalt und ihr niedliches Spiel und ihren Gesang schon mit sechzehn Jahren die Gunst des Publikums in der Rolle des »Aschenbrödel« in Isouards herrlicher Oper. Die jüngste, Thekla, war die nachmalige verehelichte Kneisel, welche als Lokalschauspielerin sich in der Josefstadt großen Beifalls erfreute.


Kathinka Buchwieser

Im Chor waren 1808 nur 18 Choristen und 12 Choristinnen tätig. Über das Orchester wurde 1809 viel geklagt. »Wie viele brave Künstler«, ruft Reichardt aus, »mögen nicht noch in Österreich, Ungarn und Böhmen in den kleinen Kapellen der vielen Fürsten und Herren sein, aus denen vielleicht das erste Orchester der Welt zusammenzusetzen wäre, wenn das rechte Auge sie herauszusuchen und der rechte Arm sie an ihre Stelle zu setzen, durch die äußeren Umstände auch gehörig begünstigt und unterstützt würde«. (II, 124.) Ja, der rechte Mann am rechten Ort, das ist es, was in Österreich immer gefehlt hat, nicht nur 1809 und nicht bloß in den Orchestern.

Merkwürdigerweise finden wir in diesen Tagen (1807) einige abfällige Bemerkungen über Mozartsche Kompositionen. So heißt es im Literarischen Anzeiger (Nr. 6 des Sonntagblattes), daß die Oper »Entführung« von Mozart »keinen eigenen ausgezeichneten Wert, noch als Mozarts schwächstes Werk etwas Anziehendes habe«. Der Einsender beklagt sich über die häufige Wiederholung dieses Werkes und meint, es sei eine Jugendarbeit und im veralteten Geschmack geschrieben. Man vermisse darin den Reichtum und die Fülle origineller musikalischer Gedanken. Ein anderer Kritiker sagt, daß die Janitscharenmusik in dieser Oper ganz gewiß im asiatischen Stile geschrieben sei und im Geschmack jener rauhen barbarischen Nation, die hier zu singen habe. Trotz dieser abfälligen Äußerungen aber haben sich Mozarts Opern unausgesetzt am Repertoire erhalten und haben erst später, als die italienischen Opern Rossinis in Wien Eingang fanden, gegen die moderneren Italiener zurücktreten müssen.

Das Jahr 1809 bringt neben sehr wichtigen politischen Ereignissen auch interessante Novitäten auf die Bühne. Vor allem fand am 8. Februar die erste Aufführung der Oper »Leonore, ossia l'amore conjugale« von Ferdinand Paër statt. Sie hat bekanntlich dasselbe Sujet wie der »Fidelio« Beethovens,







Jos. Weigl,

k. k. Vice-Hofkapellmeister.

WIEN
bey Pietro Mechetti qm Carlo
am Michaelsplatz № 1153.

Eigenthum des Verlegers

allerdings mit einigen Abweichungen. Beide Texte sind aus dem französischen Original von Bouilly übersetzt, zu dem seinerzeit Pierre Gaveaux die erste Musik geschrieben hat (Paris 1798). Der Text Paërs weicht nur in Kleinigkeiten von dem Beethovens ab.

Die Oper beginnt mit einer Arie der Marzelline (Es-dur Dreivierteltakt), »Fidelio, mein Geliebter, komm' bald zu mir zurück«. Darauf spricht Marzelline in Prosa folgendes: »Heute muß mein Vater mit ihm unsere Hochzeit festsetzen. Was wird das für ein schöner Tag für mich sein! Fidelio Schließer und ich Wäscherin im Staatsgefängnis. Was werden wir für Geld zusammen verdienen!« Dann kommt Jakob (der Jacquino Beethovens) und will mit Marzelline von seiner Liebe plaudern. Es wird geklopft, das Gespräch wird unterbrochen, und nach Abfertigung des Fremden singen Marzelline und Jakob ein Duett. Nach demselben fragt Jakob wieder in Prosa: »Ich will dich zum Weibchen. Ist dieses ganz deutlich geredt?« Worauf Marzelline sagt, sie wolle sich erklären. Wieder klopft man von draußen, die Störung wird wenig beachtet und Marzelline spricht sich nun ganz offen dahin aus, daß sie Jakob nicht liebe, sondern Fidelio (ihren Fedele) heiraten wolle, worauf Jakob sagt, »daß das ja nicht in meiner Gegenwart geschieht! Ich möchte euch einen gewaltigen Streich spielen«. Darauf folgt ein Terzett zwischen Rocco, Marzelline und Jakob. Fidelio kommt zurück und bringt die Ketten vom Schmied. Es ist genau dieselbe Szene, fast mit denselben Worten wie in Beethovens »Fidelio«. Quartett »O, welchen Zauber hat nicht die treue Liebe«, in den unsinnigsten Koloraturen.

Fidelio bringt die Rechnung und Rocco wundert sich (in Prosa), daß alles so billig sei. Der Hinweis auf das Geld, auf die Ehe, auf das Vertrauen Roccos und die Erlaubnis für Fidelio, nach den Gefängnissen zu gehen, werden kurz in Prosa abgemacht. Pizzaro kommt (ohne Marsch des Orchesters), liest die Briefe. Wachen gehen ab. Er läßt einen Hauptmann, der zufällig auf die Bühne kommt, mit einem Trompeter auf den Turm steigen: Terzett (Leonore, Pizzaro, Rocco).

Nun singt Pizzaro: »Was ängstigen mich für Zweifel, wie hab' ich es anzufangen, damit Florestan sein Leben heut noch insgeheim beschließt?« Zu Rocco: »Komm zu mir, ich muß dir was anvertrauen, frisch gewagt den großen Streich«. (Rocco und Pizzaro ab.) Leonore allein: »Verräterischer Pizzaro, wohin eilst du? Was ersinnst du? Was tust du?« Und nach dem Rezitativ die Arie (Sechsachteltakt mit Horn-, Fagott- und Klarinettesolos, Trillern und Läufen), wieder Rezitativ, dann Schluß der Arie »Du angeschwollener Waldstrom, tobende Meereswogen und Blitz des finstern Himmels, seid lange nicht so mächtig als Gattenliebe ist«. Die Koloraturen, die Leonore zum Schluß singt, lassen alles eher vermuten als eine tiefe Gemütsbewegung.

Nach der Arie Leonorens kommt Rocco zurück (»Sterben muß er«) und erzählt, er habe den Auftrag, das Grab für den Gefangenen zurecht zu richten. Dann müsse er pfeifen und ein »verlarvter Mann« werde kommen, »das übrige zu verrichten«. Rocco bittet zunächst um Erlaubnis, Fidelio mitnehmen zu dürfen. Leonore (singt): »Könnte ich doch auf der Stelle dem abscheulichen Verbrecher dieses schwarze Herz durchbohren, Mitleid hätte ich nicht mit ihm«.

Marzelline erscheint und verlangt die Einwilligung zur Ehe mit Fidelio. Jakob protestiert, »Schweig still, du Dummkopf«, sagt Rocco. »Nein, ich kann nicht schweigen«, erwidert Jakob. Man erwartet seinerseits wichtige Gründe, da schlägt es drei Uhr, die verabredete Stunde für den Gang ins Gefängnis. Nun folgt ein endloses Finale mit ebenso endlosen Wortwiederholungen.

Der zweite Akt beginnt mit einer Orchestereinleitung (Larghetto Es-dur). Dann folgt das Rezitativ Florestans: »Himmel, welch eine tiefe, welch gräßliche Finsternis«. Im Gegensatz zu Beethovens Florestan spricht sich der Paërs ziemlich deutlich über die Gründe seiner Verhaftung aus: »Ich verriet die Schliche eines wütenden Tyrannen. Das ist mein Verbrechen«. In der nun folgenden Arie gedenkt Florestan der ihn noch immer belebenden Hoffnung und der ihn quälenden Leiden. Rocco und Leonore kommen in den Kerker hinab. »Wie kalt ist's in diesem Gewölbe«, spricht Leonore (in Prosa). Rocco: »Das kann nicht anders sein, es ist so tief«. Alles wie bei Sonnleithner, derselbe Text. Ein Duett (Nr. 11) zwischen Rocco und Leonore wird während der Arbeit gesungen. »Nur fleißig, geschwinde, bald sind wir am Ziel, Ihr sehet, ich finde die Arbeit ein Spiel«. Geigenmotive deuten die Bewegung des Schaufelns an. Florestan erwacht, Prosagespräch, Terzett zwischen Leonore, Florestan, Rocco: »Reichlich lohn' die ew'ge Vorsicht diese Wolthat euch« (die Überreichung von Nahrung), alles mit den unglaublichsten, sinnwidrigsten Koloraturen. Rocco gibt nun das Zeichen für den »verlarvten Mann« — währenddem ist Leonore mit Florestan allein. Prosagespräch. — Pizzaro (maskiert) kommt. Er verlangt, daß Leonore und Rocco fortgehen. »Ja, damit der Welt alles unentdeckt bleibe, so müssen, ehe der Tag zu Ende geht, auch diese beiden sterben«. Ohne viel Aufhebens zu machen, stürzt Pizzaro auf Florestan und sagt (in Prosa): »Ich will ihn gleich tot hier niederstrecken«. Leonore, die noch nicht fortgegangen ist, singt: »O, halte, ich will dich schützen«. Quartett. Während dieses gesteht Leonore, daß sie Florestans Weib sei. Nun erst nimmt Pizzaro die Maske ab und gibt sich zu erkennen. Leonore zieht die Pistole, da erschallt die Trompete. Pizzaro singt: »Zum Minister will ich eilen, dieses Kleid muß ich verbergen und du (Rocco) folgst mir, bald komm ich wieder. Beiden (Leonore und Florestan) harret sicherer Tod«. Prosagespräch zwischen Fidelio und Florestan, in welchem erstere mit wenigen Worten ihre Tat erklärt. Nun kommt Marzelline in den Kerker, verspricht Leonoren zum Minister zu gehen (Duett 14): »Herzlich gern will ich laufen, doch zuvor mußt du mir sagen, ob ich auch geliebt mich seh«. Aber Marzelline ist vor lauter Koloraturpflichten und ewigen Wiederholungen derselben Worte nicht wegzubringen. Endlich geht sie. Kurzes Zwischenspiel des Orchesters mit den unsinnigsten Instrumentalsolis und Rezitativ zwischen Florestan und Leonore. Dann Duett, als sie jemanden kommen hören: »Ha, welch ein Augenblick«.

Nun kommt Don Fernando, der Minister — Quartett zwischen Leonore, Florestan, Don Fernando, Rocco.

Florestan: Was seh' ich, Don Fernando, Sie erblick' ich wieder?

Fernando: Ja, ich eile, Ihre Leiden auf einmal froh zu enden.

Leonore wird aufgefordert, Florestan von den Fesseln zu befreien. Schluß: Leonore, Marzelline, Florestan, Minister, Pizzaro, Rocco, Jakob. Während des allgemeinen Jubels über Florestans Befreiung singt Marzelline: »O, dieser Spaß (!) ist wahrlich häßlich, denn er steht mir gar nicht an« und Jakob antwortet ihr: »Ha, du verschlucke deine Gall' zur Strafe für dein Herz«. Und als Fernando erfährt, daß Florestan schon zwei Jahre im Kerker schmachte, sagt er zu Pizzaro: »So soll die gleiche Strafe ihm selber widerfahren, so straf' ich den Barbaren«. Die Wachen schließen Pizzaro in die nämlichen Ketten, in denen Florestan geschmachtet.

»Wo die Todesstimme tönte
Und der Eisenketten Fall,
Möge nun die Freude schallen
Und des Jubels Wiederhall«.

Man sieht aus der Handlung dieser Oper, daß einzelne Situationen geschickter entwickelt sind als in dem Text Sonnleithners. Vor allem ist der Plan Pizzaros viel wahrscheinlicher auf die Bühne gebracht als in dem Werk Beethovens, dadurch, daß Pizzaro seine Absicht, Florestan zu ermorden, hinter der

Szene kundgibt, nicht in Gegenwart der Wachen, die noch dazu mitreden, und daß Rocco zunächst nicht erfährt, daß Pizzaro der Mörder sein solle, sondern glaubt, ein anderer als sein Vorgesetzter wolle den Mord vollführen. Das alles läßt uns die Handlungsweise Roccos etwas verständlicher erscheinen als in der Fassung des Sonnleithnerschen Textes. In allem anderen aber steht der französische Fidelio weit hinter dem österreichischen. Wie sehr vor allem Paër mit seiner Musik den dramatischen Kern der Handlung verfehlt hat, ersieht man aus der Partitur des Werkes, in der von einem Festhalten der Grundstimmung des Dramas keine Rede ist, die in den entscheidendsten Stellen fast immer nur Koloraturarien enthält und auf den Gang der Handlung gar keine Rücksicht nimmt. Diese spielt sich vielmehr ausschließlich in den Prosagesprächen ab, während die Musikstücke nur unzählige, unerträgliche und geradezu alberne Wiederholungen derselben Worte sind. Ein Chor kommt nicht vor.

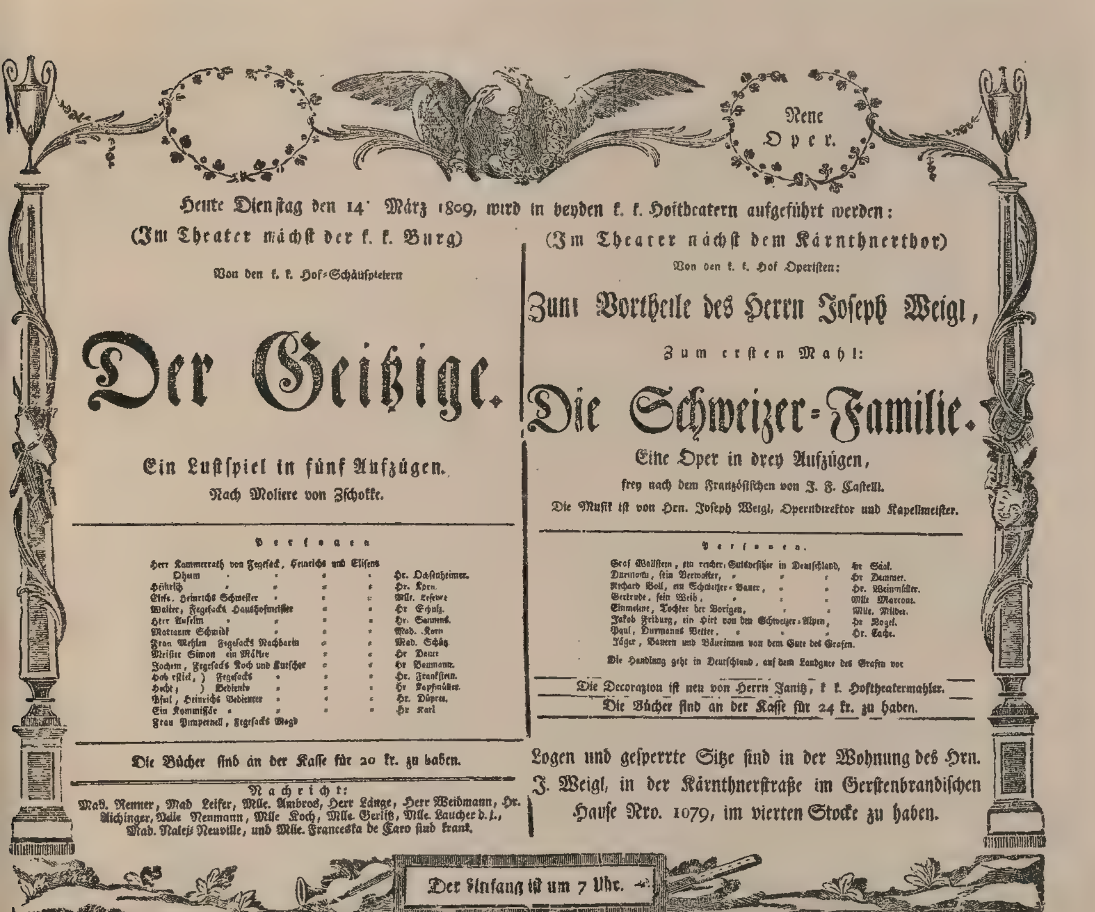
Die Aufnahme der Oper scheint keine besonders günstige gewesen zu sein. Rosenbaum selbst sagt, die Oper gefiel nicht. Die Darsteller fielen ganz durch und wurden nicht einmal vorgerufen. Nach zwölf Aufführungen wurde die Oper am 11. November 1810 vom Spielplan abgesetzt. Saal Ferdinand), Demmer (Pizzaro), Radichi (Florestan), Buchwieser (Leonore), Diryka (Rocco), Auernhammer (Marzelline), Möglich (Jakob) waren die Künstler.

Mlle. Eigensatz als Lena im Melodram Salomons Urteil.

Kaum waren die Melodien der Paërschen »Leonore« verklungen, als ernste Nachrichten unter der Wiener Bevölkerung verbreitet wurden und neue Sorgen die Gemüter bewegten. »Man sprach von unvermeidlichem Kriege«, berichtet Reichardt, »ohne daß noch bis jetzt neue Beweggründe zu den alten bekannt würden. Die vortrefflich organisirte Landwehr wird fleißig geübt, selbst in der größten bittersten Kälte. Die Großen, welche alle Bataillons von dieser Landwehr errichtet haben, und sie selbst kommandiren, bisher aber nicht Gelegenheit hatten, durch den Krieg sich zu bilden, treiben unter sich und mit alten erfahrenen Officieren sehr ernstliche Waffen- und Kriegsübungen. Der militärische Eifer wird mit jedem Tage immer mehr und mehr rege, und das Alter wie die Jugend zeigt sich bereit und fertig zu Allem, was der Kaiser für gut finden und befehlen möchte. Es ist eine innere Gährung und Bewegung in der ganzen Nation, die eine wichtige Zeit ahnen läßt, und ein fremder, aufmerksamer Beobachter muß sich freuen, eben jetzt mitten unter einer Nation zu sein, die durch höheres Interesse aus einer Ruhe und Behaglichkeit geweckt wird, welche man ihr so oft zum Nachtheil angerechnet hat. Man sieht Österreich jetzt mehr als je in seiner vollen Kraft dastehen«.

Am 8. März bezogen zum ersten Mal die Bürger der Stadt alle Wachen, nach 12 Uhr marschierte ein

Regiment über den Graben in die Burg. Es war dasselbe, das im Jahre 1619 am 6. Juni den Kaiser Ferdinand II. aus den Händen der Aufständischen rettete. Auf dem Burgplatz machte dasselbe Karree und fing zu werben an. Diese Werbung setzte das Regiment am 9. März in der Burg fort, indem es dabei bekannt machen ließ, daß der erste Angeworbene eine Summe von 100 fl. K. M. er-


Neue Oper.

Heute Dienstag den 14. März 1809, wird in beyden k. k. Hoftheatern aufgeführt werden:

(Im Theater nächst der k. k. Burg)

Von den k. k. Hof-Schauspielern

Der Geitzige.

Ein Lustspiel in fünf Aufzügen.
Nach Moliere von Zschokke.

Personen

Herr Kammerrath von Fegesack, Heinrichs und Elisens Oheim	Hr. Ochsenheimer.
Heinrich	Hr. Korn.
Elise, Heinrichs Schwester	Mlle. Lefevre
Walter, Fegesacks Haushofmeister	Hr Schulz.
Herr Anselm	Hr. Sonnens.
Marianne Schmidt	Mad. Korn
Frau Wehlen Fegesacks Nachbarin	Mad. Schütz
Meister Simon ein Mäkler	Hr Dauer
Jochem, Fegesacks Koch und Kutscher	Hr Baumann.
Habersliel,) Fegesacks	Hr. Frankstein.
Hecht,) Bediente	Hr Kopfmüller.
Pfiel, Heinrichs Bedienter	Hr. Düprec.
Ein Kommissär	Hr Karl
Frau Pimpernell, Fegesacks Magd	

Die Bücher sind an der Kasse für 20 kr. zu haben.

Nachricht:
Mad. Renner, Mad Leifer, Mlle. Ambros, Herr Länge, Herr Weidmann, Hr. Aichinger, Mdlle Neumann, Mlle Koch, Mlle. Gerlitz, Mlle. Laucher d. j., Mad. Nalesi Neuville, und Mlle. Franceska de Caro sind krank.

(Im Theater nächst dem Kärnthnerthor)

Von den k. k. Hof Operisten:

Zum Vortheile des Herrn Joseph Weigl,

Zum ersten Mahl:

Die Schweizer-Familie.

Eine Oper in drey Aufzügen,
frey nach dem Französischen von J. F. Castelli.
Die Musik ist von Hrn. Joseph Weigl, Operndirektor und Kapellmeister.

Personen.

Graf Wallstein, ein reicher Gutsbesitzer in Deutschland,	Hr Saal.
Durmann, sein Verwalter,	Hr Demmer.
Richard Boll, ein Schweizer-Bauer,	Hr. Weinmüller.
Gertrude, sein Weib,	Mlle Marconi.
Emmeline, Tochter der Vorigen,	Mlle. Milder.
Jakob Friburg, ein Hirt von den Schweizer-Alpen,	Hr Vogel.
Paul, Durmanns Vetter,	Hr. Sache.
Jäger, Bauern und Bäuerinnen von dem Gute des Grafen.	

Die Handlung geht in Deutschland, auf dem Landgute des Grafen vor

Die Decorazion ist neu von Herrn Janitz, k. k. Hoftheatermahler.

Die Bücher sind an der Kasse für 24 kr. zu haben.

Logen und gesperrte Sitze sind in der Wohnung des Hrn. J. Weigl, in der Kärnthnerstraße im Gerstenbrandischen Hause Nro. 1079, im vierten Stocke zu haben.

Der Anfang ist um 7 Uhr.

Es ist im ganzen ein rührseliger Operntext, zu dem die Lustspiele der Iffland-Kotzebueschen Richtung ungefähr das Vorbild abgegeben haben. Zu diesem Text paßt auch die Musik Weigls, der

Szene kundgibt, nicht in Gegenwart der Wachen, die noch dazu mitreden, und daß Rocco zunächst nicht erfährt, daß Pizzaro der Mörder sein solle, sondern glaubt, ein anderer als sein Vorgesetzter wolle den Mord vollführen. Das alles läßt uns die Handlungsweise Roccos etwas verständlicher erscheinen als in der Fassung des Sonnleithnerschen Textes. In allem anderen aber steht der franzö-

angerechnet hat. Man sieht Österreich jetzt mehr als je in seiner vollen Kraft dastehen«.

Am 8. März bezogen zum ersten Mal die Bürger der Stadt alle Wachen, nach 12 Uhr marschierte ein

Regiment über den Graben in die Burg. Es war dasselbe, das im Jahre 1619 am 6. Juni den Kaiser Ferdinand II. aus den Händen der Aufständischen rettete. Auf dem Burgplatz machte dasselbe Karree und fing zu werben an. Diese Werbung setzte das Regiment am 9. März in der Burg fort, indem es dabei bekannt machen ließ, daß der erste Angeworbene eine Summe von 100 fl. K. M. erhalten werde.

»Der patriotische Eifer des ganzen Volkes wächst mit jedem Tage; Alles, was die Flinte tragen kann, will mit in den Krieg, drängt sich dazu. Es ist ein großer herzerhebender Anblick. Diese glückliche Stadt, dieses lustige Wohlleben verlassen die braven Männer, die rüstigen Jünglinge der Landwehr, sie beschützen jetzt die stattlichen Bürger mit demselben Eifer, demselben frohen Muth, derselben Lustigkeit, mit welchen sie sonst ihren Gewerben und Vergnügungen nachgingen. Man muß den feierlich frohen Ausmarsch und Durchmarsch der Truppen, auch bei dem abscheulichsten Wetter der stets wechselnden, verspäteten Jahreszeit, mit ansehen; man muß die feierliche Einweihung der Fahnen in der herrlichen, vom Hofe und Volk angefüllten St. Stephanskirche mit angesehen haben, bei welcher die Kaiserin und die Erzherzoge, nach einer feurigen patriotischen Predigt, selbst geweihte Nägel in die Fahnen der Landwehr einschlugen, und sie dann in feierlicher Prozession zu Fuß begleiteten, um sie auf dem weiten, mit vielen Tausenden von Militär und Volk angefüllten Platz den Bataillons mit herzlichen patriotischen Anreden zu übergeben; man muß den lebhaften, allgemeinen Eindruck gesehen, den freien vollen Jubel mit angehört haben, um sich einen Begriff davon zu machen, was ein mit seinem Zustand und seiner Regierung zufriedener Bürger heißt und ist«.

Am 10. März erfolgte der Ausmarsch der Wiener Landwehr; alles bereitet sich auf den kommenden Krieg vor, aber nichtsdestoweniger hatte man Zeit und Muße genug, sich auch um die Novitäten in den Theatern zu kümmern, denen man sogar eine gewisse Bedeutung verlieh. Am 14. März gab man am Kärntnerthor-Theater die »Schweizerfamilie«, Oper in drei Akten, Text von Castelli, Musik von Josef Weigl. Die Oper gefiel. Von der Musik wird berichtet, daß sie rührend und angenehm sei; der Komponist Weigl wurde vorgerufen, ebenso die Sängerin Milder. Sie erschienen vor dem Vorhang. Da kam aber der Regisseur Saal und sagte dem Publikum, daß auf Allerhöchsten Befehl niemand mehr vor dem Vorhang erscheinen dürfe. Die Oper hat mit der Zeit ungeheuren Erfolg gehabt, denn sie blieb bis 1836 auf dem Spielplan und wurde in dieser Zeit 218mal aufgeführt und später fast auf allen deutschen Bühnen gegeben. Die Handlung derselben fängt vielversprechend an, wird aber vom Textdichter keineswegs so glänzend zu Ende geführt, wie sie begonnen hat. Der Inhalt ist folgender:

Dem Grafen Waldstein wurde einmal von einem Schweizer namens Richard Ball das Leben gerettet. Aus Dankbarkeit dafür läßt er die Familie des Schweizers, also ihn, seine Frau Gertrude und seine Tochter Emeline nach Deutschland kommen und räumt ihnen auf seinem Gute ein kleines Häuschen als Wohnung ein. Sobald er bemerkt, daß Emeline schwermütig wird, läßt er sogar das ursprüngliche Wohnhaus der Familie aus der Schweiz nach seinem Gute versetzen und die ganze Umgebung des Hauses so einrichten, daß sie der Schweizer Heimat ähnlich ist. Allein all diese Mittel vermögen Emelinens Gemüt nicht aufzuheitern. Der Graf spricht darüber mit Emelinens Vater und vermutet bei dieser Gelegenheit, daß Emeline durch eine unausgesprochene Liebe an das Schweizer Vaterland gefesselt werde. Nun zieht der Vater seine Tochter ins Gespräch, in dem berühmten Duett: »Setz dich, liebe Emeline, nah, recht nah zu mir«, und erfährt bald aus dem Munde seiner Tochter dasselbe, was kurz vorher der Graf vermutet hat. Nun sucht der Graf auch den Geliebten Emelinens, einen Hirten, namens Jakob, aus der Schweiz nach Deutschland zu bringen. Obgleich er die Spur desselben nicht sofort auffindet, hofft er doch mit der Zeit zu erfahren, wo sich dieser Hirte Jakob eigentlich befinde. Mittlerweile hat sich aber auch einer der Diener des Grafen in Emeline verliebt und er glaubt, daß diese Liebe von der Schweizerin erwidert werde (berühmte komische Arie: »Das müßte doch ein Blinder sehen, daß dieses Liebe ist«). Da kommt im zweiten Akt plötzlich auch der Schweizer Hirte wieder zurück und nun hat es den Anschein, als ob es zu einem Konflikt zwischen dem Schweizer und dem deutschen Liebhaber kommen werde. Auch die Handlungsweise des Grafen wäre gar nicht anders erklärlich, als dadurch, daß auch er eine geheime Neigung für Emeline besitze. Wäre das der Fall, dann wäre die Situation ungefähr dieselbe wie in Viktor Hugos »Ernani«, aus der der französische Dichter so viel Nutzen gezogen hat. Allein Castelli besitzt die dramatische Kraft Viktor Hugos nicht, er läßt den Schweizer Hirten auf seiner Schalmei heimatliche Klänge blasen, die Weigl in ein brillantes Klarinettsolo verwandelt. Die schwermütige und schon halb geisteskranke Emeline wird durch diese Klänge wieder erheitert. Sie fällt ihrem Jakob gerührt in die Arme, die Eltern und der Graf segnen den Bund. Die Ansprüche des deutschen Liebhabers Paul werden von Castelli einfach bei Seite geschoben und die Möglichkeit einer Neigung des Grafen bleibt unbenützt.

Es ist im ganzen ein rührseliger Operntext, zu dem die Lustspiele der Iffland-Kotzebueschen Richtung ungefähr das Vorbild abgegeben haben. Zu diesem Text paßt auch die Musik Weigls, der

nicht mit Unrecht von den Kritikern seiner Zeit der Kotzebue der Tonkunst genannt wurde. Nur Seyfried nannte ihn den musikalischen Geßner.

Castelli war sehr stolz auf seinen Text und rühmte sich, daß er das Buch der »Schweizerfamilie« mit vollem Recht sein Werk nennen könne, denn er entnahm nur die Hauptidee dem französischen Vaudeville »Pauvre Jacques« (Autor nicht angegeben). (!) »Charakteristik, Szenenreihe, Dialog, Situirung und Ausführung der Musikstücke, alles dies ist mein Eigenthum«. Nicht ohne Bitterkeit beklagt er sich, daß er für den Text, der ins Französische, Italienische, Russische, Dänische übersetzt wurde, ein Honorar von 8 fl. K. M. erhalten habe.

Über die »Schweizerfamilie« entstand übrigens ein heute unkontrollierbares Gerücht, demzufolge Weigl gar nicht der Verfasser der Oper sei, sondern ein junger Deutscher, der das Manuskript auf seinem Sterbebette in Italien dem gerade zu der Zeit dort anwesenden Weigl übergeben habe, mit der Bitte, dasselbe in Wien zur Aufführung zu bringen, was dieser wohl versprochen, die Oper mit sich genommen, sie auch in Wien zur Aufführung gebracht habe, jedoch unter seinem eigenen Namen. Der Name des mittlerweile verstorbenen Komponisten aber sei von ihm gänzlich verschwiegen worden.


Anna Pauline Milder-Hauptmann.

In dieser Form ist die Beschuldigung in sich selbst unmöglich. Kein Komponist, der schon einiges geschrieben, dessen Stil bekannt ist, kann die Oper eines anderen, wie sie liegt und steht, für sein Werk ausgeben. Wohl aber kann er manches daraus benützen. Von derartigen Beschuldigungen wimmelt es in der Musikgeschichte, insbesondere in Frankreich. Auf sie einzugehen ist schon wegen der Aussichtslosigkeit überflüssig, zu einer unanfechtbaren Entscheidung zu gelangen. Die Geschichte ist aber bezeichnend dafür, in welchem Ruf Weigl in Wien stand und wie man von ihm dachte.

Für seine Art zu komponieren mag die Bemerkung Castellis wichtig sein, daß Weigl bei allen seinen Opern die einzelnen Musikstücke, sobald er sie komponiert hatte, den Herren Weinmüller und Vogl, für welche er auch immer die vorzüglichsten Partien schrieb, am Klavier vorgespielt und ihr Gutachten darüber eingeholt hat.

Reichardt berichtet über die Aufführung: »Die Musik der »Schweizerfamilie« ist von Anfang bis zu Ende überaus angenehm und gefällig, enthält allerliebste naive Melodien und einige sehr effektuirende Ensemblestücke, wozu ganz besonders ein Männerduett zwischen Tenor und Baß gehört, welches Weinmüller, der den Vater, und Vogl, der den Liebhaber machte, auch in Gesang und Aktion ganz vortrefflich vortrugen. Demoiselle Milder übertraf sich in der Hauptrolle, als ein von Liebe ganz übernommenes, überwältigtes Schweizermädchen, als Schauspielerin selbst, und sang mit ihrer gewohnten Vortrefflichkeit. Diese Rolle ist eine Art von Nina,[1] aber an sich weniger interessant, weil der Charakter nur so eben an Verrücktheit streift, und, wie alle übrigen Charaktere, dem Schweizercharakter ganz fremd ist. Das Stück hat mir daher gar nicht gefallen, und es tat mir wieder recht wehe, ein großes Publikum solche Empfindeleien und Winseleien mit Enthusiasmus applaudieren zu sehen«.

Der Komponist hatte übrigens bald Gelegenheit, sich in anderer Weise auszuzeichnen. Wir stehen noch mitten in den Vorbereitungen zum Kriege gegen Napoleon. Collin, der »edle Mann und Dichter, verließ den tragischen Kothurn« und schrieb Kriegs- und Siegesgesänge fürs Volk voll Kraft

[1] Oper von D'Alayrac.

und Leben. An einem Morgen der letzten Märzwoche hat er sie Reichardt mit dem stolzen Gefühl des Patrioten und Dichters vordeklamiert und eines davon selbst nach seiner eigenen Melodie vorgesungen. Er lebt und webt ganz in der Ehre und dem Glück seiner Nation. Weigl und Gyrowetz komponieren seine Lieder. »Diese werden mit großen feierlichen Zubereitungen in den Theatern und großen öffentlichen Konzert- und Redoutensälen, nicht zum Antriebe, sondern zur Erhebung und Stärkung der Zurückgebliebenen, mehrmahlen mit voller großer Musikbesetzung abgesungen. Die Einnahme solcher Aufführungen, die gewiß groß sein wird, ist den Witwen und Waisen der fallenden Landwehrmänner bestimmt«. Die ersten musikalischen Kräfte Wiens hatten ihre Mitwirkung zugesagt. Ihre Kunst sowie die kriegerische, begeisterte Stimmung des Publikums gestalteten den Vortrag dieser patriotischen Lieder zu einer erhebenden Feier. Reichardt berichtet: »Die große Schönheit und Fülle der Stimme der Demoiselle Milder hat sich wieder bei den musikalischen Volksfesten im Nationaltheater und dem großen Redoutensaal recht bewährt. In diesem, der wirklich von seltnem großen Umfange ist, ward am 28. März die Ausführung der Collinschen und Weiglschen Volkslieder mit großer Feierlichkeit wiederholt. Die Versammlung war die glänzendste und zahlreichste, die ich hier gesehn; der ganze Saal, alle Gallerien, alle Winkel und Gänge waren gepfropft voll Menschen aus allen Ständen, daß viele hunderte zurückgehen mußten. Es war ein großer feierlicher Anblick, alle diese Menschen, schon im Voraus voll des erwarteten Gegenstandes, mit den Liederbüchern in der Hand, in hoher Spannung zu sehen; und mit welchem Enthusiasmus die kräftigen Lieder Collins aufgenommen wurden! In dem »Kriegseid« schließt jede Strophe mit: Wir schwören! Unzählige Stimmen aus dem Publikum stimmten in dieses »wir schwören« mit ein. Ebenso in dem Liede, »Mein« überschrieben, in welchem der glückliche Österreicher alle seine reellen Besitztümer hernennt und dem Feinde am Schlusse jeder Strophe zuruft: »Doch bleibt es mein!« ward das »doch« häufig mitgerufen. Und nun gar in dem Liede: »Österreich über Alles«, dessen Strophen mit den Worten anheben: »Wenn es nur will«, da stieg der Enthusiasmus aufs höchste; Klatschen, Rufen, lautes Aufschreien, Jubeln und Schluchzen ward von dem kaiserlichen Sitze bis in den Saal hinab und rundum ganz allgemein. Ich habe nie eine größere Sensation erlebt«.

Diese Lieder waren: »Österreichs Landwehr«, »Kriegseid«, »Gebet«, »Der Greis«, »Der Bräutigam«, »Mein«, »Österreich über Alles«, »Wehrmannslust«. In dem Gedichte »Mein« lautet die erste Strophe:

»Was fur ein Feld wohl nennst du dein?
Das sag' mir, Ackersmann.
Das für die Meinen ich gepflügt,
Nicht für den, der nichts mir kriegt, (!)
Das Feld, das nenn' ich mein.

Heran du Feind, heran!
Dring auch mit Roß und Mann herein,
Doch sollst du drauf begraben sein;
Ha, nur heran, heran!
Dein ist der Tod, das Feld bleibt mein,
Doch bleibt es mein!«

Und in »Österreich über Alles« heißt es:

»Wenn es nur will,
Ist immer Östreich über Alles!
Wehrmänner ruft nun frohen Schalles: (!)
Es will, es will!
Hoch Österreich!

Wenn es nur will,
Seid stolz und sicher Östreichs Bürger,
Ha, was vermag der fremde Würger, (!)
Wenn Ostreich will?
Hoch Österreich!«

In »Wehrmannslust« kommen folgende Stellen vor:

»Fällt mir der Feind herein,
Will ich nicht müßig sein;
Denk ich's — mein Blut erbraust, (!)
Zuckt mir die Faust!

Nachbarn von nah' und fern,
Gruß ich nun doppelt gern:
Alle für einen Mann
Steh'n wir zur Fahn'.

Klingen mit Krügen dann,
Hurtig und munter an;
Erst wird es wohlbedacht,
Franz, dir gebracht!

Jetzt gilts der Kaiserin!
Möge sie lange blüh'n.
Ist gar ein liebes Bild
Lächelnd und mild«.

Wir zweifeln in Anbetracht der vorliegenden Berichte keinen Augenblick, daß der Enthusiasmus im Theater ein ungeheurer war, aber im eigentlichen Sinne des Wortes populär war (außer in Tirol)

die ganze Unternehmung von 1809 keineswegs. Und erst diese Kriegslieder! Collins Absicht war gewiß eine gute, aber die Dichtung war herzlich schlecht. Über die Musik berichtet Reichardt:

»In den Melodien hatte sich's Weigl mehr angelegen sein lassen, recht populär zu sein, als den Sinn und Geist des Dichters zu ergreifen und ganz wiederzugeben. Einige Melodien waren auch von großer Annehmlichkeit und wurden sehr leicht gefaßt und freudig aufgenommen. Weigl kennt sein Publikum und ist für die Österreicher wie unter ihnen geboren«.

Die große Begeisterung der Märztage war leider nur zu bald verraucht. Der Fortgang der kriegerischen Ereignisse machte nüchternen Erwägungen Platz. Die Theater boten wenig Interessantes.

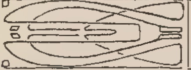
Eine kleine Oper »Das Grenzstädtchen« von Riotte wurde ausgezischt; eine Oper Diabellis »Adam in der Klemme« erlitt dasselbe Schicksal. Kurz nachher am 26. April kamen die ersten unglücklichen Kriegsnachrichten nach Wien. Der Kaiser bereitete sich zur Flucht nach Ungarn vor. Am 9. Mai hieß es, die Franzosen seien schon auf dem Niederberg, eine Stunde von Purkersdorf. Auf diese Nachricht hin wurde die Franzensbrücke angezündet und zusammengeschossen. Wien bereitete sich auf die Belagerung vor. Vom 10. bis 13. Mai blieben die Hoftheater geschlossen. Am 11. Mai bombardierten die Franzosen bereits die kaiserlichen Stallungen und die Burg von der Schottenbastei aus und schon am 14. waren ihnen zu Ehren die Theaterzettel deutsch und französisch gedruckt. Man könnte fast den Fortgang und die Entwicklung der kriegerischen Ereignisse aus der Beschaffenheit der Theaterzettel studieren. Bis zum 20. November dieses Jahres waren sie in beiden Sprachen abgefaßt, obgleich der Friede zu Wien schon am 14. Oktober geschlossen war. Am 19. Mai erließ Napoleon eine Proklamation an die Ungarn, in welcher dem Lande der Antrag zur Unabhängigkeit gemacht wurde, wenn sich die Nation mit den Franzosen verbinden würde. Mitten unter diesen Kriegsnachrichten erfahren die Wiener, daß in der Nacht von Mittwoch am 31. Mai um 1/4 1 Uhr in seinem Hause in der kleinen Steingasse Nr. 73 Josef Haydn an Entkräftung gestorben sei. Die Wiener Zeitung berichtet erst am 7. Juni 1809 mit folgenden Worten darüber: »Der unvergeßliche Tonkünstler Joseph Haydn ist nicht mehr. Er wurde im Jahre 1730 zu Rohrau, einem Dorfe an der österreichischen Grenze gegen Ungarn geboren. Sein Vater war ein armer Wagner, der ihn als Singknabe nach Sankt Stephan zu Wien brachte. Mit sechzehn Jahren trat er aus diesem Institut aus, und welche unsterbliche Bahn voll Kunst und Ruhm hat er seitdem durchflogen! Wie sehr sein Vaterland verherrlicht! Er starb am 31. Mai 1809 im 79. Lebensjahre seines Alters an Entkräftigung in seinem Hause zu Gumpendorf, wo er zugleich einen kleinen Garten hatte«. Das war der ganze Nekrolog, den die Wiener Zeitung dem berühmten Komponisten gewidmet hat. An demselben Tage starb um 6 Uhr Marschall Lannes, Herzog von Montebello. Am 1. Juni nachmittags 5 Uhr, es war gerade Fronleichnamstag, fand das Leichenbegängnis Haydns statt. Am Morgen hörte man noch den Kanonendonner in der Umgebung Wiens. Man sprach davon, daß zwischen Wien und Preßburg eine Schlacht im Gange sei. Um 4 Uhr nachmittags lag Haydn in seinem großen Zimmer, schwarz gekleidet, gar nicht entstellt, zu seinen Füßen die silbernen Ehrenmedaillen von Paris, Rußland, Schweden und die hiesige Bürgermedaille. Nach 5 Uhr wurde Haydn in einem eichenen Sarg in die Gumpendorfer Kirche gebracht, da dreimal herumgetragen, eingesegnet und in den Kirchhof vor die Hundsturmerlinie geführt.[1] Nicht ein Kapellmeister Wiens begleitete seine Leiche. (R.)

Es fällt auf, daß Rosenbaum in der folgenden nichts Neues enthaltenden biographischen Skizze die Tatsache erwähnt, daß Haydn am 31. März 1732, nachmittags vier Uhr geboren sei, während sein Biograph Pohl die Nacht vom 31. auf den 1. als Geburtstag erwähnt. Von der Anwesenheit französischen Militärs beim Leichenbegängnisse ist nicht die Rede. Rosenbaum hätte es gewiß berichtet, wenn Franzosen, wie manche Biographien behaupten, zugegen gewesen wären.

[1] Von dort wurde Haydns Leichnam bekanntlich 1822 von Esterházy nach Eisenstadt überführt. »Die Knochen klapperten wie Nüsse, als der Wagen mit dem Sarge davonfuhr«. Bei der Exhumierung bemerkte man, daß Haydns Schädel fehle. Über die Schicksale desselben vgl. Richard Wallaschek in »Die Zeit« vom 6. März 1906.

Am 2. Juni wurde um 1/2 10 Uhr in der Gumpendorfer Kirche ein Requiem abgehalten. »Eines von Michael Haydn wurde sehr elend exequiert«. Außer Therese Rosenbaum sang von der ganzen Wiener Künstlergesellschaft niemand. Nicht ein Kapellmeister von ganz Wien erschien.

Am 15. Juni fand endlich ein feierliches Requiem in der Schottenkirche statt, bei dem zum Andenken an Haydn Mozarts Requiem gesungen wurde, von Tonkünstlern und Musikfreunden ausgeführt, mit doppelt und vortrefflich besetztem Orchester. Vor der Kirchentür und in der Kirche selbst besetzten die Bürgergrenadiere des zweiten Regiments, »eingeteilt mit den Franzosen«, die Wache. Die Kirchenwände und Stühle waren samt dem Altar schwarz behangen, mit Wappen und Lichtern verziert. In der Mitte war ein Castrum Doloris errichtet, auf dem sieben Ehrenmedaillen Haydns angebracht waren. Der Prälat von den Schotten zelebrierte das Requiem selbst. Die Solisten waren die Campi, Marconi (Schönberger), Frühwald und Pfeiffer. »Sie waren nicht gut gewählt, die Harmonie war nicht angenehm, die Campi hat keine Mitteltöne mehr. Staatssekretär Marcs, mehrere Generale, Stabs- und Oberoffiziere und viele andere Franzosen waren gegenwärtig. Wiens ganze schöne Welt erschien. Die meisten in Trauer. Das Ganze war sehr feierlich und Haydn würdig«. (R.)



c) Von Haydns Tod bis zum Wiener Kongreß (1813).



Nach der unglücklichen Schlacht bei Wagram am 5. und 6. Juli 1809 war Wien abermals von den Franzosen besetzt, Napoleon zeitweilig in Schönbrunn. Natürlich spielte man dort Theater. Vom 31. Juli bis 15. Oktober wurden in Schönbrunn 17 Opern aufgeführt, darunter »Cosa rara«, die »Schweizer Familie«, »Don Juan«, »Lodoisca« und »Die heimliche Ehe«. Im Burgtheater etablierte sich eine französische Gesellschaft und gab als erstes Stück am 18. Juni »Adolphe et Clara, les deux prisonniers«, Oper von Nicolaus D'Alayrac. Das Haus war gesteckt voll. Doch berichtet Rosenbaum, daß die große Nation sich äußerst tumultuarisch betragen habe. Sie schrien, pfiffen durch den Mund und durch die Finger, klatschten einen Marsch und machten neuerdings den widrigsten Eindruck. Die Künstler sind sehr mittelmäßig, Mr. und Mdme. Alexandre sind die wichtigsten Akteure. »Sie ist ein hübsch gewachsenes, aber schon passiertes Weib. Es sind große Schauspieler in ihrer Art, aber ihr Gesang ist unleidlich«. Beide Künstler werden als Schauspieler des königlichen Theaters in Kassel genannt. In der Gesellschaft befanden sich auch zwei Komiker, Lartigue und Gilotte, Mdme. Tostin als erster Sopran, Mlle. Tostin als Soubrette, der erste Tenor Mr. Beck und Levasseur als Baßbuffo.

Napoleon erschien wiederholt bei den Vorstellungen des Schönbrunner Theaters, so während des Balletts »Phädra«, in dem Vigano und seine Frau tanzten, obgleich beide längst nicht mehr Mitglieder des Hoftheaters waren. Frau Vigano hatte schon zur Zeit von Beethovens »Prometheus« die Bühne verlassen.

Am 11. August wurde in Schönbrunn die Oper »Molinara« gegeben. Napoleon betrat nach 8 Uhr das Theater, die Garden besetzten den Hof und ließen niemanden in seine Nähe. Bei seinem Eintritt begann die Ouvertüre. Im Parterre waren vorne Damen, rückwärts Offiziere, von jedem Korps die Garden anwesend. Auf der Galerie Marschälle und Generale. Napoleon saß in der Loge links, hinter ihm zur Rechten stand Brasseur, zur Linken Duruc und hinter diesen ein Kammerherr. Napoleon sah mit seiner Lorgnette ins Parterre, wenig aufs Theater, las, schnupfte viel Tabak. Die Oper war so zusammengestrichen, daß sie nur eine Stunde dauerte, ebenso auch das Ballett, das höchst mittelmäßig war. Auf der Bühne standen Gendarmen und verhinderten, daß bei den ersten Kulissen jemand aus dem Publikum stehe, was damals offenbar gewöhnlich Sitte war.

Trotzdem am 14. Oktober der Friede zu Wien geschlossen worden war, konnte noch lange nicht an die Wiederkehr friedlicher Verhältnisse gedacht werden. Vor allem war die Stimmung des Volkes

den Franzosen gegenüber lange nicht so günstig wie 1805. Die Wiener konnten es nicht verschmerzen, daß sie nach den vernichtenden Niederlagen noch am 15. August zu Ehren von Napoleons Geburtstag illuminieren mußten, daß am 15. Oktober die Festungswerke gesprengt wurden. Am 2. November konfiszierte man ihnen die Rouge et Noir-Bank und im Burgtheater hauste noch immer die französische Gesellschaft, die erst am 18. November die letzte Vorstellung gab, nachdem sie im ganzen 14 neue kleine französische Opern aufgeführt hatte. Erst im Dezember dachte man auch am Kärntnerthor-Theater wieder an die Aufnahme der deutschen Vorstellungen. Die ersten derselben waren das Singspiel »Der Samtrock« von Adalbert Gyrowetz, das am 24. Dezember 1809 zum ersten Mal aufgeführt wurde.

Das bedeutendste Ereignis, das die Oper im Jahre 1810 aufzuweisen hat, ist die Aufführung der Oper »Die Vestalin« von Spontini am 12. November 1810, die indes bei der allgemeinen Teilnahmslosigkeit des Publikums keinen rechten Anklang fand.[1] Auch bei einer Aufführung von Goethes »Egmont« am 25. Mai 1810, bei der Beethovens Musik zum ersten Mal gespielt wurde, entledigte sich das Orchester in keineswegs glänzender Weise seiner Aufgabe und das Publikum beachtete die Komposition Beethovens kaum. Nun erst, nachdem die Wiener Zeit hatten, im Frieden über ihr eigenes Schicksal nachzudenken, zeigten sich die verheerenden Wirkungen des unglücklichen Krieges. Es will schon viel bedeuten, wenn zu jener Zeit nicht einmal die Hoftheater sich zu der üblichen Anzahl von Novitäten emporschwingen konnten. Zum erstenmal seit dem Bestehen des Kärntnerthor-Theaters finden wir im Jahre 1811 nur drei Novitäten, davon ein komisches Singspiel in einem Akt von Mosel, »Die Feuerprobe« und ein kleines Singspiel in zwei Akten von Gyrowetz, »Der Augenarzt«. Der Text dieses Singspiels war nach dem Französischen von Emanuel Veith gedichtet worden. Holbein behauptet in seiner Biographie, der Text sei von ihm. Das französische Stück »Les aveugles des Franconville« von Armand Croizette und Chateauvieux wurde früher von Castelli in einem Akt und von Holbein in drei Akten bearbeitet, Veith zieht die Handlung in zwei Akte zusammen.



J. F. von Mosel.

Die Gründe dieser verminderten Tätigkeit der Theater sind nicht schwer zu finden. Die Finanzwirtschaft des Staates hatte seit dem siebenjährigen Kriege, nach dessen Beendigung zuerst Papiergeld ausgegeben wurde, mit den größten Schwierigkeiten zu kämpfen, die durch die unglücklichen Koalitionskriege noch vermehrt wurden. Man schritt zur Emission von sogenannten Bankozetteln, deren Summe schon unter Kaiser Josef II. auf 20 Millionen stieg und seitdem immer noch erhöht wurde, so daß sie nach dem unglücklichen Krieg von 1809 die Summe von 1.060,798.753 fl. erreichte. Durch das Finanzpatent vom 20. Februar 1811 wurde bestimmt, daß die Bankozettel mit letztem Jänner 1812 außer Umlauf treten und bis dahin nach dem fünften Teil ihres Nennwertes mit Einlösungsscheinen ausgewechselt werden sollten. Diese Einlösungsscheine wurden vom 1. Februar 1812 an als das einzige Papiergeld in Österreich erklärt. Sie hatten nach ihrem vollen Nennwert, die Bankozettel aber bis letzten

[1] Im Jahre 1810 wird von der Hoftheaterdirektion die Einrichtung getroffen, daß mit einigen Ausnahmen Schauspiele nächst der Burg, Opern und Ballette im Kärntnerthor-Theater gegeben werden.

Jänner 1812 nach dem fünften Teil ihres Nennwertes als Wiener Währung die einzige Valuta für das Inland zu bilden. Damit waren die Finanzoperationen noch lange nicht beendet, sie erstreckten sich vielmehr bis zum Jahre 1817, in dem am 15. Juli die Nationalbank gegründet wurde.[1] Ihre weiteren Schicksale zu verfolgen, ist nicht unsere Aufgabe, doch dürfen wir erwähnen, daß seit 1809 auch für die Künstler eine schwere Zeit hereinbrach, die unter anderem Beethoven bitter empfand. Die Kavaliere, die ihm ein Jahresgehalt von 4000 fl. ausgesetzt hatten, gerieten in Zahlungsstockungen und brachten dadurch den ohnehin mit der Not des Lebens unablässig kämpfenden Tonkünstler in eine mißliche Lage.

Nachdem sich die Wiener von den ersten Schrecken des Staatsbankerottes einigermaßen erholt hatten, fing man im Jahre 1812 in den Theatern wieder an, eine regere Tätigkeit zu entfalten, und zwar waren es Spontini und Boieldieu, deren neue Opern mit Erfolg aufgeführt wurden. Insbesondere der letztere Komponist hatte mit seiner Oper »Johann von Paris« am 28. August 1812 allgemeinen Beifall gefunden. Das Werk wurde bis zum 26. April 1868 144mal gegeben. Merkwürdigerweise erfolgte am 29. August eine Aufführung derselben Oper im Theater an der Wien. Die beiden Theater hatten also wieder wie im Jahre 1803 einen Wettstreit eingegangen, bei dem jedoch diesmal die Hofoper nicht mit demselben Erfolg davonkam wie vor neun Jahren. Man behauptete allgemein, daß die Aufführung im Theater an der Wien besser sei. Nur das Orchester hat im Hoftheater besser gespielt. Die Prinzessin gab im Hoftheater Fräulein Laucher, an der Wien Fräulein Buchwieser, den Johann an der Oper Herr Mohrhardt, an der Wien Herr Ehlers.[2] In Bäuerles Theaterzeitung heißt es ausdrücklich, daß im Jahre 1812 sich das Theater an der Wien dem Range und Wert nach den kaiserlichen Hoftheatern gleichgestellt hat. Es gab neun neue Opern und hat drei ältere Opern neu besetzt. Am Spielplan der Hoftheater fällt auf, daß in den Mozartschen Opern sowohl im »Titus« die Titelrolle wie in der »Zauberflöte« die Rolle des Pamino von einer Dame dargestellt wird. Den »Titus« gab Madame Schönberger. Sie hatte sich dazu einen falschen Schnurr- und Backenbart angelegt. Vergebens plaidierte die Kritik dafür, daß sie ohne Bart erscheine und daß dies die natürliche Tracht der Römer sei, aber die Sängerin ließ es sich nicht nehmen, in den männlichen Rollen auch als Römer mit Bart auf die Bühne zu kommen. Madame Milder gab in der »Zauberflöte« den Tamino und Madame Schönberger nebst dem »Titus« auch den Belmonte in der »Entführung aus dem Serail«.



Louis Spohr.

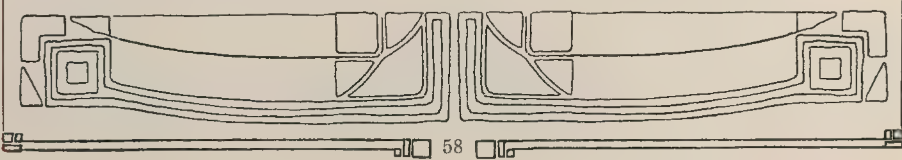
Zu Ende des Jahres 1812 durfte sich Josef Weigl noch eines kleinen Erfolges rühmen. Seine Oper »Der Bergsturz« findet beim Publikum Anklang. Bäuerles Theaterzeitung meint, sie sei durchaus gut. »Weigl rührt und begeistert mit seiner Musik, spricht zu den Herzen aller Zuhörer, zu den profanen wie zu den Kennern. Seine Harmonie gleicht den überzuckerten Dialogen Kotzebues, der oft unwahrscheinliche Dinge glauben machen und widernatürliche Effekte angenehm schildern kann. »Der Bergsturz« ist ein Meisterstück des Maschinisten, an der Dichtung selbst ist nicht viel«. Eine andere kleine Oper, eigentlich eine Posse mit Gesang in einem Aufzug wurde am 20. März 1813 11mal gegeben. Ihr Titel lautet »Fünf sind nicht zwei«. Nicht weniger als neun Komponisten haben daran gearbeitet. Die Ouverture ist von D'Alayrac, die erste Arie von Moscheles, die zweite Nummer, ein Duett, von Umlauf, ein Rondo (3) von Drechsler, eine Arie (4) von Seyfried, ein Duett (5) von Mosel, ein weiteres Duett (6) von einem Unbekannten, die nächste Arie (7) von Hummel, das achte Musikstück ist eine

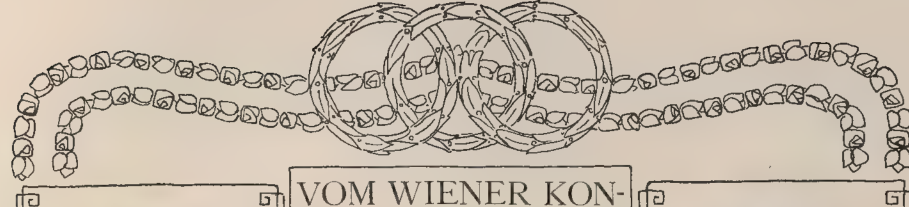
[1] Vgl. M. v. Stubenrauch: l. c., I, Seite 21. — [2] Den Text übersetzte im Hoftheater Castelli, im Theater an der Wien Seyfried.

Wiederholung des fünften, das neunte ist ein Lied von Gyrowetz und das zehnte ein Schlußduett von Moritz Grafen von Dietrichstein. Die Handlung besteht darin, daß ein männlicher und ein weiblicher Dienstbote »einander in Männerkleidung narren«. Dadurch entstehen aus zwei Darstellern fünf Personen. Das kleine Stück war ursprünglich für die Privatbühne des Fürsten Lobkowitz bestimmt und gelangte erst später ins Hoftheater.

Nun erst im Jahre 1813 beginnen auf politischem und künstlerischem Gebiet wieder erfreulichere Ereignisse. Vor allem gelingt es dem Theater an der Wien, den Komponisten Louis Spohr als Orchesterdirektor zu engagieren. Er begab sich im Frühjahr 1813 von Gotha aus auf die Reise nach Wien, indem er nach Regensburg fuhr und von dort auf einem selbst gemieteten Schiffe die Donau herab nach Wien gelangte. Er selbst schreibt darüber: »Es war im Mai zur Zeit des Vollmondes und der tiefblaue Himmel war über die reizende Gegend ausgebreitet. Der Frühling hatte soeben die ganze Natur in sein erstes saftiges Grün gekleidet und die Obstbäume standen noch in der prächtigen Blüte. Die buschigen Ufer des herrlichen Stromes waren von zahlreichen Nachtigallen bewohnt, die besonders während der stillen herrlichen Nächte unaufhörlich schlugen. Es war eine Fahrt zum Entzücken. Und ich habe mich fortwährend durch mein ganzes Leben hindurch gesehnt, sie unter andern günstigen Umständen noch einmal machen zu können, doch es war vergeblich«. Nach viertägiger Reise kam Spohr in Wien an. »Wien«, so schreibt er, »war damals unbestritten die Hauptstadt der musikalischen Welt, die beiden großen Komponisten und Reformatoren des Kunstgeschmacks, Haydn und Mozart, hatten dort gelebt und ihre Meisterwerke geschaffen. Noch lebte die Generation, die sie entstehen sah und an ihnen ihren Kunstgeschmack herangebildet hatte. Der würdige Nachfolger dieser Kunstheroen, Beethoven, weilt noch daselbst und befindet sich eben im Glanz seines Ruhms und der Kraft seines Schaffens. In Wien wurde daher bei Kunstleistungen stets der höchste Maßstab angelegt und dort gefallen, hieß sich als Meister bewähren. Ich fühlte mein Herz klopfen, als wir über die Donaubrücke fuhren und ich an mein bevorstehendes Debut dachte«.[1] Spohr kam zu einer ungemein günstigen Zeit nach Wien. Kaum war er daselbst anwesend, so hatte er Gelegenheit, in einem denkwürdigen Konzert mitzuwirken, das nach den Siegesnachrichten über die Schlacht bei Leipzig dem nun endlich aufatmenden Wiener Publikum gegeben wurde. Es war am 8. Dezember 1813, als in dem Universitätssaale (jetzige Akademie der Wissenschaften) unter Beethovens Leitung seine großen Sinfonien, »Die Schlacht bei Vittoria« und die siebente Sinfonie in A-dur aufgeführt wurden. Die Wiener Zeitung berichtet, daß der k. k. Hofkapellmeister Salieri es nicht unter seiner Würde fand, den Takt den Trommeln und Kanonaden zu geben, ein Ludwig Spohr und Mayseder, jeder durch Kunstfertigkeit der obersten Leitung gewachsen, nahmen zweite und dritte Stellen ein, der Komponist Hummel schlug die große Trommel. Bei einer dritten Aufführung desselben Konzertes am 2. Jänner 1814 dirigierte Hummel an Salieris Stelle die Kanonaden und Meyerbeer übernahm die große Trommel. Es war ein Konzert, das so viele berühmte Namen unter der Leitung des größten Monarchen im Reiche der Tonkunst vereinigte, daß man wohl sagen kann, es sei ein glänzenderes kaum jemals gegeben worden. Die große Zeit des Wiener Kongresses, bei dem nahezu sämtliche gekrönten Häupter Europas in Wien vereinigt waren, wurde durch dieses Ereignis in verheißungsvoller Weise eingeleitet, den Kongreß der musikalischen Fürsten hat Wien seit den denkwürdigen Mozarttagen unausgesetzt in seinen Mauern beherbergt.

[1] Näheres über Spohrs und Reichardts Donaufahrten in der »Zeit« vom 21. Mai und 15. Juni 1906. »Musikalisches von der Donau« von R. Wallaschek.





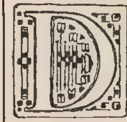


VOM WIENER KONGRESS BIS ZUR ENTSTEHUNG DER HISTORISCHEN OPER. 1814—1830.

I. DAS MUSIKLEBEN WIENS.

1. Die Wiener Hausmusik. — Das Bürgertum. — Vereine.





er glorreiche Augenblick« heißt eine Kantate Beethovens, die zur musikalischen Verherrlichung des großen Kongresses aufgeführt wurde, der am 1. November 1814 der gemeinsamen Tat der geeinigten Großmächte Ausdruck geben sollte. Eine neue Zeit des Friedens und gesegneter Arbeit schien heranzubrechen. Doch als sie kam, wird mancher die Frage aufgeworfen haben, ob nicht das Ringen nach den heiligsten Gütern erhebender sei und bedeutendere Werke des menschlichen Geistes schaffe als ihr Besitz. So wichtig die Entscheidung für das politische Leben wäre, es ist nicht unsere Sache, sie in diesem Augenblick herbeizuführen. Es genügt, auf zwei Namen hinzuweisen, die den Wandel der Zeiten charakterisieren, von denen wir im ersten und zweiten Kapitel sprechen. Napoleon war die überragende Persönlichkeit der Epoche von Mozart bis zum Kongreß. Sein Einfluß macht sich auf allen Gebieten der Kunst und des sozialen Lebens bemerkbar. Er erstreckt sich bis auf die Sinfonie (Eroica). Das war die Zeit des Ringens. Die zweite Periode beherrscht Metternich. Das war der Besitz.

Weit weniger als früher vermag die nun kommende Zeit die Gemüter im Innersten zu bewegen und die geistigen Kräfte zu höchsten Leistungen anzuspannen. Selbst der glanzvolle Kongreß bringt nur die Außenseite der Kunst zur Geltung, er benützt sie zur Dekoration seines Ansehens. Die schlechtesten, aber prunkvollsten Opernvorstellungen dienen zu seiner Verherrlichung, die plattesten Dichtungen verbeugen sich vor seinen Thronen und nur die Tanzmusik klingelt schmeichelnd um die Häupter der ewig tanzenden Kongreßmitglieder und begleitet sie wie die Schellenkappe des Narren die langen Nächte hindurch von einer Lustbarkeit zur andern. Unter dem erschlaffenden Einfluß der berauschenden Jubelstimmung kommt es nirgends zu großen Taten. Alles stagniert, Kunst, Wissenschaft, Familienleben und schließlich der Kongreß selbst. »Le congrès danse, mais il ne marche pas« sagte der belgische Prinz von Ligne, der berühmteste galante Schwätzer und Witzling aller monarchischen und aristokratischen Kreise.

Die Aristokratie hatte jetzt keine Zeit zu Opernvorstellungen und Kammermusikabenden, wenig Geld für klassische Sinfonien der Hausorchester. Es handelte sich um wichtigere Dinge. Die deutschen Kleinstaaten hatten nicht nur ihre Diplomaten sondern unzählige adelige Damen mitgebracht, die unausgesetzt in den Salons und Vorzimmern der Staatsmänner herumschnüffelten, um für ihr Duodezvaterland irgend einen kleinen Vorteil herauszuschlagen. In ihren Netzen wäre beinahe der ganze Kongreß erstickt, wenn nicht Napoleon durch seine Rückkehr alle kleinen Maschen zersprengt hätte.

Doch es dauerte lange, ehe nach dem gänzlichen Verschwinden der Kongreßstimmung die Wiener musikalischen Kreise wieder erwachten. Die vornehmen Kreise erholten sich bei Rossini und den italienischen Operngesellschaften, die bescheideneren Bürger, und das waren gerade die musikalischen, bildeten ihre Talente in der Stille, aber wirklich ganz in der Stille.

Unter diesen musikalischen Bürgerhäusern ist zunächst das von Ignaz von Sonnleithner zu nennen. Die einzelnen Mitglieder derselben haben wir schon charakterisiert. Hier müssen wir noch von den Musikabenden sprechen, die im dritten Stockwerk des Gundelhofs stattfanden. Den Namen erhielt das Haus von seinem Besitzer Georg Gundlach (zirka 1490).[1]

Leopold von Sonnleithner (der Sohn des Ignaz) war ein ausgezeichneter Sänger, Klavier- und Violinspieler. Schon im Herbst 1813 veranstaltete er mit Schulfreunden sonntägliche Quartettübungen, bei denen auch die zu jener Zeit üblichen Quartettarrangements von Ouverturen, Sinfonien und ganzen Opern benützt wurden. Am 26. Mai 1815 begannen, alle Freitag, wöchentliche Zusammenkünfte, zu denen der Zudrang so groß war, daß für den 120 Personen fassenden Saal Eintrittskarten ausgegeben wurden.[2] Am 20. Februar 1824 hörten diese Veranstaltungen mit dem Tode der Hausfrau auf. Außer Kammer- und Orchestermusik wurden auch Chöre (Schuberts Gesang der Geister, 23. Psalm), Opernfragmente und ganze Oratorien aufgeführt. Schubert nahm von hier aus seinen Weg in die Öffentlichkeit.

In der Wohnung des Vaters Schubert fand sich 1814 ein kleiner Kreis von Jugendfreunden des berühmten Sohnes Franz zu regelmäßigen Kammermusikabenden zusammen. Als bei stets wachsender Besetzung der Quartette und kleinen Orchester die Räumlichkeiten Schuberts zu klein wurden, übersiedelte die ganze Gesellschaft, und nahm der »bürgerliche Handelsmann« Franz Frischling sie bei sich auf (Dorotheergasse 1105). Ein vollständiges Orchester mit sämtlichen Blasinstrumenten kristallisierte sich hier allmählich um das alte Schubertsche Hausterzett. Dadurch wurde der Raum abermals zu klein und man übersiedelte in die Wohnung des Herrn Otto Hartwig im Schottenhof und 1818 in den Gundelhof, der jetzt somit zwei musikalische Gesellschaften beherbergte. Aber noch in demselben Jahre verließ man wegen Kränklichkeit Hartwigs auch diese Räume und ging in die Wohnung des Herrn Pettenkoffer (Bauernmarkt 581, 3. Stock), wo ein schöner Salon und zwei geräumige Nebenzimmer zu Gebote standen. Auch hier wurden schließlich ganze Oratorien aufgeführt, Haydns »Schöpfung«, Händels »Messias« und »Gewalt der Tonkunst«. Im Herbst 1820 hörten die Aufführungen dieser Gesellschaft auf.[3] Schwind hat den Schubert-Kreis in einem Bilde verewigt.

Wir erwähnen noch das Liebhaberorchester des Josef Dollinger (Neuburgergasse Nr. 1111, im 4. Stockwerk) und die fidelste, lebhafteste aller Gesellschaften bei dem Kaufmann Anton Röhrich (Nr. 522 auf der neuen Wieden »zur goldenen Presse«). Er war, wie Sonnleithner berichtet, »ein Prachtexemplar eines echten Wiener Bürgers; gutmütig, aufrichtig, behäbig, mit seinem Stande zufrieden, ohne höhere Bildung, aber mit gesundem Hausverstand begabt«. Er war geradezu ein Fanatico per la musica. Es gab kein Kirchenfest, keine Orchesterübung, kein Konzert, keine größere Serenade, bei der Röhrich nicht »mitarbeitete«. Violine und Violoncello spielte er nur nebenbei, aber der Kontrabaß war der eigentliche würdige Gegenstand seiner Tatkraft. Wenn er in der heißen Sommerszeit mit dreißig rüstigen Männern in Hemdärmeln darauf los musizierte, da ließ er die Fenster des Saales öffnen und ins Freie hinaus spielen, bis die ganze Straße mit Bewohnern der Nachbarschaft dicht besetzt war und den Leistungen des Orchesters andächtig lauschte. Ungefähr nach dem Jahre 1825 hörten auch diese Unternehmungen auf.

Man vergleiche diese Schilderungen der bürgerlichen Hausmusik mit denen der prunkvollen Opernaufführungen in den Palästen der Aristokratie (im vorigen Kapitel) und man wird den Wandel der Zeiten

[1] Schimmer, l. c., S. 111. Kisch, l. c. S. 402. 1459 wohnte Kaiser Friedrich hier, 1800 wurde die erste Wiener Börse vom „grünen Fassel" am Kohlmarkt hieher verlegt. — [2] W. Böcking. Musikalische Skizzen aus Alt-Wien in Wiener Rezensionen Nr. 24. 8. Jahrgang 1862, S. 369. Mit Teilnehmerverzeichnis. — [3] Näheres bei Leopold v. Sonnleithner: Musikalische Skizzen von Alt-Wien. l. c. S. 177.

1. Ignaz Lachner
2. Karl Pinterics
3. Josef Witteczek
4. Franz Lachner
5. Lori Stohl, verehel. Schrotzberg
6. Friedrich Diez
7. Sophie Hartmann-Diez
8. Karoline Hetzenecker Mangstl
9. Baron Karl Schönstein
10. Marie Pinterics
11. Bened. Randhartinger
12. Jos. Gahy
13. Joh. Steiger v. Amstein
14. Ferd. Mayerhofer v. Grünbühel
15. Baron A. v. Doblhoff
16. Joh. Michael Vogl
17. Schubert
18. Jos. v. Spaun
19. Hartmann
20. Comtesse Karoline Eszterhazy
21. Anton v. Spaun
22. Frau Vogl
23. Ludw. Kraissle
24. Ludw. Ferd. Schnorr v. Karolsfeld
25. Jos. Kenner
26. Marie Ottenwaldt, geb. v. Spaun
27. Netti Hönig, verehel. Mayerhofer v. Grünbühel
28. M. v. Schwind
29. A. W. Rieder
30. L. Kupelwieser
31. Ant. Dietrich
32. Therese Puffer, verehel. Hönig
33. Franz v. Schober
34. Justine v. Bruchmann
35. R. Seligmann
36. E. v. Feuchtersleben
37. Franz Grillparzer
38. Franz v. Bruchmann
39. Joh. M. Senn
40. Johann Mayrhofer
41. E. v. Bauernfeld
42. J. F. Castelli



MORITZ VON SCHWIND, EIN SCHUBERT-ABEND. SEPIAZEICHNUNG.

LICHTDRUCK VON J. LÖWY, WIEN.

verstehen, der sich in zwei bis drei Dezennien vollzog. Ewig gleich bleibt nur bei allen äußeren Umwälzungen die innere Lust des Wieners an der Musik, die harmlose Herzensfreude, mit der alle Schichten der Bevölkerung an der Tonkunst hängen, die beinahe mit der unwiderstehlichen Macht eines Narkotikums die unbeschränkte Herrschaft über alle ausübt, die sich ihr einmal ergeben haben.

Eine andere Vereinigung verkehrte bei dem Dichter Castelli, der im »Blumenstock« im Ballgäßchen wohnte (in dessen Restaurant Beethoven eine Zeitlang zu speisen pflegte). Dort trafen sich Körner, Meyerbeer, der Deklamator Sydow, der englische Komponist Benedikt, Moscheles, K. M. v. Weber und Deinhardstein. Schon früher (1811) hatte sich der Castellische Kreis auch auf die Bühne begeben. Kronenfels, Walter, Stutz, Klotz, Reichel wirkten mit. Castelli erzählt darüber:

»In den Jahren 1813 und 1814 spielte unsere — ich darf kühn sagen — berühmte Dilettantengesellschaft auf dem Schloßtheater zu Schönbrunn jeden Sonntag. Die Bewohner von Hietzing, Penzing und Meidling rissen sich um Eintrittskarten, und jeden Sonntag war das Haus voll; nur wenn wir Vorstellungen mit Bezahlung für die Armen gaben, war es etwas leer. Aus unserem Kreise ging auch die berühmte Unger hervor«.

J. F. Castelli selbst (geboren zu Wien am 6. März 1781, gestorben ebenda) trat zuerst als Schauspieler im Theater an der Wien auf, am 8. Juni 1807 in Geweys »Der seltene Prozeß«. Er war später Mitarbeiter und Herausgeber des »Sammler«, der »Thalia«, des »Wiener Konversationsblattes«, der »Dresdener Abendzeitung«. Fast alle bedeutenden Opernwerke des Auslands wurden von ihm ins Deutsche übersetzt. In dem Verzeichnis seiner Werke finden wir 199 Bühnenwerke, darunter 59 Operntextbücher, teils selbst gedichtet, teils übersetzt.

Die Schauspieler und Sänger aller Kategorien pflegten sich damals in einer Art »Innungshaus« oder Herberge zu versammeln. Es war das sogenannte Komödienbierhaus, das insbesondere für die Mitglieder des Kärntnerthor-Theaters dieselbe Bedeutung hatte, wie später das »Michaelerbierhaus« für das Burgtheater. Wir folgen der Beschreibung Castellis, wenn wir den Verkehr in diesem Komödienbierhaus durch einige markante Szenen kennzeichnen: »Es war im Komödiengäßchen gegenüber vom Ausgang der Bühne des Kärntnerthor-Theaters und die noch 1861 an derselben Stelle befindliche Bierschenke führt auch noch damals diesen Namen. Aber die Schenke selbst sah früher ganz anders aus. Dumpfe Stuben mit weißen Wänden und braunem Täfelwerk, Tische und Stühle von weichem Holz, blecherne Leuchter mit stinkenden Unschlittkerzen, das war die ganze Einrichtung. Vom Decken eines Tisches war keine Rede, dieses Recht war nur den eigentlichen Speisehäusern eingeräumt und das Bier wurde in blechernen oder zinnernen Kannen aufgesetzt, welche Zimente hießen. Wirt und Kellner standen zur Bedienung noch in Jacken mit blauen Vortüchern da und nur der erstere hatte ein grünsamtenes Käppchen auf, welches er aber vor jedem Gast demutsvoll abnahm«.

So und nicht anders war auch das Komödienbierhaus beschaffen, in welchem sich die dienstlosen Schauspieler einfanden, um Engagements zu suchen und wohin auch die Impressare der Provinzbühnen und der ambulanten Truppen kamen, um Schauspieler zu finden und zu werben. Wie dort das Engagement der Sänger erfolgte, geht aus folgendem Zwiegespräch hervor, das Castelli (Memoiren, I, 269) genau nach der Natur aufgenommen hat und für dessen Richtigkeit er ausdrücklich einsteht:

Direktor: Herr Wirt, ich brauche einen Liebhaber. Ist einer da?
Wirt: Dort sitzt so was.
Jüngling: Ich bin zu Ihren Diensten.
Direktor: Nun, das Wachstum ist nicht übel, da läßt sich was reden! Was spielt denn der Herr?
Jüngling: Erste Liebhaber.
Direktor: Wo waren Sie denn zuletzt engagiert?
Jüngling: In Bruck an der Leitha.
Direktor: Hat der Herr einen schwarzen Frack?
Jüngling: Ja, einen schwarzen, diesen blauen und noch einen Überrock.
Direktor: Das läßt sich hören . . . . . Zeig mir der Herr, wie wird er gehen, wenn er einen König spielt?
Jüngling (schreitet pathetisch auf und nieder).
Direktor: Wie grüßt der König?
Jüngling (nickt herablassend).
Direktor: Bravo! Wenn der Herr engagiert sein will, so sage ich ihm folgendes: Er kriegt bei mir Mittagmahl, Suppe, Rindfleisch und Zuspeis, zwei Gulden alle Wochen und in jedem Ort, wo wir spielen, bekommt er von einer Vorstellung das, was die Leute über den gewöhnlichen Eintrittspreis herschenken. Ist das dem Herrn recht?
Jüngling: Ich möchte noch um einen kleinen Vorschuß bitten.
Direktor: Da hat der Herr einen Gulden, und Sie Herr Wirt, geben Sie dem Mann noch eine Halbe Bier, ein Brot und ein Rostbratl.

Später kommt noch ein Impresario, der einen Baßsänger braucht. Ein großer Mann stellt sich ihm vor und singt auf die Frage, ob er das tiefe »Doch« singen könne, eine Stelle aus der Zauberflöte.

Er wird auf ähnliche Art engagiert wie der vorige.

2. Die Vorstadttheater.

a) Die Wiener Volkspoesie, Parodie und Romantik.



THEATER IN DER LEOPOLDSTADT

THEATER AN DER WIEN

THEATER IN DER JOSEFSTADT

Wer einmal eine Geschichte der Wiener Vorstadttheater schreiben wollte, dem würde sie unter den Händen zu einer vollständigen Parallelgeschichte des ernsten künstlerischen Dramas und der Oper anwachsen. Es gibt kaum ein wichtiges Ereignis in den Hoftheatern, das nicht in einer Parodie, Travestie oder mythologischen Karikatur sein Gegenstück in den Vorstadttheatern fände. Die Entstehung dieser Parallelliteratur reicht bis in die Zeit der Kasperliaden zurück. Aber was dort ein übermütiger Einfall des Augenblicks blieb, eine Improvisation, die eine günstige Gelegenheit schuf und die nächste beste wieder mit sich nahm, das erhielt in den Theatern eine feststehende, ausgearbeitete Form. Die heitere Literatur Wiens, namentlich unter dem Einfluß Blumauers, war der Vater dieser Richtung, die Oper mit ihren fremdartigen mythologischen Stoffen (Gluck) die Mutter. Ihr verdanken wir die mythologische Kasperliade »Alceste«, Opera seria in drei Akten von Josef v. Pauerspach, im Theater Marinellis 1783 bis 1795, 48mal gegeben.[1] Ihr folgte später: »Die neue Alceste«, eine Karikaturoper in drei Akten und Knittelreimen, nach Pauerspach und Richter bearbeitet, Musik von Wenzel Müller. (1806 bis 1828, 26 mal gegeben.)

Neben den mythologischen Parodien und dem Ritterdrama finden wir auch die Parodien der Klassiker, so namentlich die Shakespeares und Schillers. Gleich schrieb einen »Fiesko der Salamikrämer«, ein musikalisches Quodlibet in zwei Akten, mit der Musik von Roser, 1813. Bäuerle läßt in seiner »Maria Stuttgart« (1815) zwei Fabrikantinnen als Rivalinnen auftreten und verwendet »Kabale und Liebe« zum Text einer Zauberoper, Musik von Drechsler. Auch Grillparzer wird unzählige Male parodiert, so seine »Sappho« in Dolds »Sepherl«, sein »Leben ein Traum« in der Posse »Das Leben ein Rausch«.

Der Geist der Parodie erreicht fast alle Erzeugnisse der damaligen Opernliteratur. Selbst weniger bedeutende Werke wie »Maurer und Schlosser« erhalten ihre Parodie in »Peterl und Paulerl«. Gar nicht zu reden von den italienischen Opern, die nicht nur als Ganzes, sondern auch mit einigen hervor-

[1] Vergl. Nagl und Zeidler: Deutsch-österr. Literaturgeschichte, Seite 507. Friedr. Schlögl, l. c. Seite 114.

ragenden Textstellen unausgesetzt von Wiener Komikern parodiert werden. So dichtete Nestroy zur Zeit, als die berühmte Arie aus Rossinis »Tancred« »di tanti palpiti« von jedermann gesungen wurde, ein Couplet, das den Klang der italienischen Worte nachahmte und im Deutschen lautete »Die Tant', die talkete«.

Fragen wir nach den Ursachen der Entstehung dieser parodistischen Literatur, so müssen wir zunächst einem häufig geäußerten Vorurteil begegnen, das in zahlreiche Literaturgeschichten übergegangen ist. Es heißt dort, daß die Wiener Zensur die Verbreitung der ernsten Literatur verhindert habe und daß deshalb den Dichtern nichts anderes übriggeblieben sei, als sich auf dem harmloseren komischen Gebiet zu betätigen. Nichts kann unrichtiger sein als diese Begründung. Keine Macht der Welt wird aus einem ernsten Dichter einen Komiker machen, ja, es ist wahrscheinlich, daß sie ein dichterisches Talent ebensowenig unterdrücken kann, als es gewiß ist, daß sie es niemals schafft. In ähnlicher Weise hat man ja auch behauptet, daß die damaligen Österreicher deshalb so viel auf dem Gebiete der Musik geleistet haben, weil sie die einzige Kunst war, die von der Zensur unbehelligt blieb. Wäre dem so, so müßte man wünschen, daß die Zensur noch einmal ihre Gewalt ausübe, denn an erfindungsreichen Komponisten ist heute ein derartiger Mangel, daß deren Entstehung schon eine kleine Unterdrückung anderer Kunstgebiete wert wäre. Aber die Zensur, die in anderen Staaten, wie Preußen und Rußland, ebenso rücksichtslos gewaltet hat wie in Österreich, vermochte niemals und nirgends solche Schöpfungen hervorzubringen.

Im übrigen wurde die komische Literatur Wiens von der Zensur nicht weniger behelligt als die ernste. Der Grund dieser Parodien lag ganz anderswo: Die äußere Veranlassung war das Entstehen der großen, ernsten italienischen Oper; sie war ihrem Inhalt nach mit den mythologischen Sujets, sowie der Sprache nach, dem phantasievollen witzigen Wiener Kopf wesensfremd und er reagierte auf die allgemein beanstandete Unnatürlichkeit und Fremdartigkeit dieser Oper mit seinem Humor.

Der innere Grund war der romantische Zug des Wiener Geistes, der sich in den zahlreichen Ritterstücken und Zauberpossen, den Märchenspielen und Ausstattungsopern kundgab. Ein wesentliches Element dieser Romantik war immer und überall, auch in Deutschland, die Ironie, und dieser Geist war es, der zusammen mit der inneren Fröhlichkeit des Wieners und der äußeren Veranlassung durch die italienische Oper die große parodistische Literatur erzeugte.

Bezeichnend für diese Richtung ist neben dem romantischen Beigeschmack der Humor zum Unterschied vom Witz. Der Witz zerstört, der Humor baut auf; der Witz verletzt, der Humor erfreut. Der Witz entstand in Wien erst, als der Geist Nestroys die Oberhand gewann. Vor ihm waren Männer wie Bäuerle und Raimund lediglich Humoristen, letzterer namentlich mit starkem romantischen Einschlag.

Vergessen wir nicht, daß dieser parodistische Geist in zahlreichen Werken doch auch einen höheren Schwung nahm und daß er vor allem in einer Dichtung eine Höhe erreichte, die alle Elemente des Wiener Geistes in idealisierter Form in sich vereinigte: den Humor, die Urwüchsigkeit, die Beziehungen zum Orient, die Romantik und sogar auch ein Element jener Aufklärung, die von der großen französischen Revolution ausgehend nach Wien kam und hier das erzeugte, was man gemeiniglich den Josefinischen Geist nennt. Alle diese Bestandteile finden wir vereinigt in Mozarts »Zauberflöte«, die geradezu die typische Darstellung des Wiener Geistes in seiner höchsten und erhabensten Konzentration bedeutet und zu eben diesem Verständnis der Zauberflöte mußten wir die kleineren Bestandteile des Wiener Geistes einer eingehenderen Betrachtung unterziehen.

Die Theater Wiens übernahmen die Pflege der verschiedenen Kunstrichtungen in folgender Weise: Die Hoftheater vertraten die ernste Kunst; das Theater an der Wien mit seiner großen, für die damalige Zeit vorzüglich eingerichteten Bühne pflegte hauptsächlich die Ausstattungsoper, wenn es auch eine Zeit hindurch mit dem Kärntnerthor-Theater in demselben Genre rivalisierte; das Theater Marinellis in

der Leopoldstadt pflegte die derbe Posse, die niederste Parodie; das Josefstädter Theater, das erst um 1822 zu einiger Bedeutung gelangte, galt als die Probieranstalt für alle übrigen Institute, insbesondere für das Hoftheater.

b) Das Theater an der Wien.

Das Theater an der Wien ist »das Riesenkind eines armseligen verschrumpften, winzigen Mütterleins« des Theaters im Starhembergschen Freihaus, das von Christian Roßbach (am 7. Oktober 1787) eröffnet wurde. An seiner Stelle stand schon 1776 eine provisorische Bude, in der die Gebrüder Käs Vorstellungen gaben. Dieses Freihaus-Theater hat bei aller Dürftigkeit seiner äußeren Erscheinung doch eine ruhmreiche innere Geschichte. Neben Possen und Burlesken aller Art wurden hier die Meisterwerke der bedeutendsten Komponisten aufgeführt, so von Cimarosa, Dittersdorf, Gluck, Grétry, Méhul, Mozart, Salieri, Schenk, Winter und Wranitzky. Hier wurden Beethovens, Haydns und Mozarts Kompositionen zu Gehör gebracht, hier wurde die »Zauberflöte« das erste Mal aufgeführt, die »Entführung aus dem Serail«, »Don Juan«, »Hochzeit des Figaro«, »Titus«, »Schauspieldirektor«. Das kleine Haus stand in dem ersten Quertrakt des Freihauses, der sich dem von der Schleifmühlgasse kommenden Besucher entgegenstellte; von ihm aus führte ein langer, hölzerner Gang über den ganzen Hof bis in die Gegend des heutigen Naschmarkts. Neben diesem Gang lag das berühmte Häuschen, in welchem Mozart die »Zauberflöte« schrieb (jetzt in Salzburg). Am 12. Juni 1801 wurde dieses Theater geschlossen mit der Brunischen Oper »Torbern« und der Schikanederschen »Thespis«; am folgenden Tage eröffnete man das Theater an der Wien mit einer Oper von Teiber (auch Tayber) »Alexander«. Nach Schikaneder, dem ersten Direktor der Bühne, leitete es Baron Braun (dreimal), dann zur Zeit, als es mit dem Kärntnerthor-Theater vereinigt war, die von uns schon erwähnte Gesellschaft der Kavaliere, dann Graf Ferdinand Pálffy (dreimal), Friedrich Hensler (zweimal), Treitschke, Wilhelm Vogel, Barbaja, Carl (zweimal), Baron Hruschowsky, Franz Pokorny, Alois Pokorny, Friedrich Strampfer, Maximilian Steiner und Marie Geistinger.


Angelika Catalani.

Zu der Zeit, welche wir in diesem Kapitel behandeln, hat das Theater an der Wien auf dem Gebiet der Oper und des Balletts Vorzügliches geleistet. Für zahlreiche berühmte Künstler bildete es gewissermaßen die Vorstufe zu einem Engagement im Kärntnerthor-Theater. Hier debutierten: der Tenor Jäger (30. August 1817), Haizinger (9. Mai 1821); hier sang ein Baß-Buffo wie Herr Spitzeder, der Bassist Seipelt, der Baritonist Schütz, die Sängerinnen Betti, Vio und Josefine Demmer; hier sang auch die Borgondio, dann die Catalani bei fabelhaften Preisen und die Campi, von der man erzählte, daß sie sich des Morgens in den Fleischbänken und auf dem Naschmarkt heiser disputierte und abends doch mit hinreißender Gewalt sang. Im Theater an der Wien wurde Grillparzers »Ahnfrau« zum ersten Mal aufgeführt







ANGELIKA CATALANI

(31. Januar 1817), Beethovens »Fidelio«, Méhuls »Josef und seine Brüder«, später Lortzings »Waffenschmied« (1846) und Meyerbeers »Vielka«.

Im Jahre 1815 spielten hier die Ballette eine große Rolle. Die berühmte Sophie Schröder erschien am 1. Juni 1815 als Elfriede und ihre Töchter Wilhelmine und Betti tanzten (!). Neben diesen großen Balletten erfreute sich die Spezialität der Kinderballette besonderer Anerkennung; ihr Schöpfer war der Ballettmeister Friedrich Horschelt. An seiner Seite wirkte Hermann Neefe als Dekorationsmaler, Lucca Piazza als Garderobier und A. Roller als einer der ersten und berühmtesten Maschinisten seiner Zeit. Am Dirigentenpult saßen: Ignaz Ritter v. Seyfried, Franz Roser und Philipp Riotte.

Horschelt hielt, wie es heißt, unter den Kindern strenge Zucht und wurde in seinen Bemühungen von einer liebenden Schwester auf das beste unterstützt. Seyfried erzählt: »Bei den Generalproben eines neuen Balletts waren immer einige Fässer Bier und eine Masse geselchter Würstel in Bereitschaft, damit nur die Kleinen bei guter Laune erhalten bleiben«. Seyfried erwähnt nicht, ob bei dieser Maßregel pädagogische oder hygienische Prinzipien vorherrschend waren; das System war ja ohnehin von beiden Standpunkten aus gleich entschieden zu verwerfen. Während der Proben mochten die gespendeten Gaben die Disziplin aufrecht erhalten haben, aber nach denselben konnte es nicht fehlen, daß auch einem andern Geschmack gehuldigt wurde. Dazu kam, daß einige Feinschmecker, unter ihnen besonders Fürst Kaunitz, auf den Gedanken kamen, sämtliche Ballettkinder zu sich einzuladen und in dem eigenen Palais Vorstellungen zu geben. Die Kunde von diesen Kinderabenden verbreitete sich in so ungünstiger Weise über Wien, daß eines Tages auf Veranlassung der Kaiserin die ganzen Kinderballette aufgehoben wurden; es war am 30. November 1821 nach einer Saison von sechsjähriger Dauer.


Friedrich Horschelt.

Unter den tanzenden Kindern finden wir einige später berühmte Namen, so die Schwestern Fanny und Therese Elssler, dann die von Grillparzer besungene Therese Heberle, dann Angioletta Mayer, spätere Primaballerina der Hofoper und Mutter des Dichters Hans Hopfen. Nach den Kinderballetten hatte Graf Pálffy eine englische Pantomimengesellschaft engagiert mit Lewin und Simpson an der Spitze; es waren eigentlich Akrobaten. Lewins wichtigste Pièce war sein gewandter Sprung in einem Ballett, in dem er von seinen Verfolgern in die Enge getrieben, durch ein kleines Bild springen muß, das an der Hinterwand der Bühne neben anderen aufgehängt war. Simpsons Trick bestand darin, daß er sich scheinbar in eine Kanone laden ließ, aus der, wenn sie abgeschossen wurde, die einzelnen Körperteile herausflogen und zerstreut auf der Bühne liegen blieben. Wenn nun ein Diener diese Teile zusammenraffte, so wußte es Simpson immer so einzurichten, daß er in dem Moment, wo die Teile beisammen waren, unbemerkt an deren Stelle schlüpfte und nun wieder in seiner Gestalt zu tanzen anfing.

Auf die englischen Pantomimen folgten die Pferdekomödien. Der Regisseur Fritz Demmer machte zu Pferde auf der Bühne die schwierigsten Kunststücke, desgleichen die erste Liebhaberin und Heldin

der Bühne: Julie Resch. Man hatte Zirkus und Theater in einem Bild. Einmal geschah es, daß Franz Grüner samt seinem Pferde so rasch nach dem Vordergrund der Bühne galoppierte, daß er das Tier nicht mehr zurückhalten konnte und mitten unter die Musiker des Orchesters zu stehen kam. Seit der Zeit veranlaßte die Polizei das Anbringen einer starken Schnur quer über die Bühne bei sämtlichen Roßballetten. Von der Pracht der Ausstattung und dem auf der Bühne herrschenden Luxus machen wir uns heute keinen Begriff. Schon damals hatte das Theater an der Wien die Ausstattung in der Weise angeordnet, daß ein Wald nicht nur in den Kulissen und im Hintergrund gemalt, sondern auch mitten auf der Bühne durch wirkliche Bäume dargestellt war. Der Stil in der Anordnung der Bühne war keineswegs die stereotype Anwendung des Kulissensystems, man stellte zuweilen auch ein offenes Bild, bei dem für den Zuschauer weder an der Seite noch im Hintergrund eine deutlich bemerkbare Abgrenzung vorhanden war. Das waren somit lauter Prinzipien, die zu Anfang des XX. Jahrhunderts als Neuerfindungen von besonderer Genialität ausgegeben werden. Zuweilen auch öffnete man das rückwärtige Tor der Bühne, schlug auf der hinter dem Theater führenden Straße ein Zelt auf, um diese für den Wagenverkehr abzusperren und gewährte so dem Publikum den Ausblick auf den damals hinter dem Theater liegenden Jesuitenhof (jetzige Kriegsschule). Es war das ein System, das im XVII. Jahrhundert auch an der Stuttgarter Bühne durchgeführt wurde, wobei das Publikum über die Bühne hinaus ins freie Feld sah und ganze Brigaden des Württembergischen Militärs mitwirken mußten, so daß bei der Aufführung des Balletts »Die Eroberung von Mexiko« mehr Militär auf der offenen Bühne agierte, als Ferdinand Cortez bei der wirklichen Eroberung der Stadt jemals gehabt hat.

Fanny und Therese Elßler.

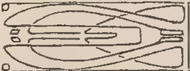
Es war für das Kärntnerthor-Theater nicht leicht, mit dieser Ausstattungspracht zu konkurrieren, aber es gelang ihm dennoch mit dem künstlerischen Werte einzelner Persönlichkeiten Erfolge zu erringen, die dauernder waren als die bloßen Schaustücke im Theater an der Wien. Wie groß das Interesse war, das man den Mitwirkenden des Balletts entgegenbrachte, erhellt aus einer Liste, in welcher die einzelnen Tänzer und Tänzerinnen ihrem Wesen nach charakterisiert wurden:

Fanny Eißler	Ideal der Anmut.
Therese Elßler	Tanzende Riesin.
Hermine Elßler	Interessante Schwärmerin.
Mimi Dupuis	Graziöse Kokette.
Helene Schlanzowsky	Stählerne Nerven.
Maria Taglioni d. ä.	Erhabene Ruhe und Plastik in höchster Vollendung.
Baseg, Mutter	Die Schöngeformte, Ausdauernde.
Sassi	Die Leichtbeschwingte.
Maria Forti	Behäbig.
Amalie Scribani	Stelzentänzerin.
Marie Rozier	Üppige Bajadere.
Yella (Baronesse Sacken)	Poetisch-duftig.
Maria Taglioni d. j. (als Gast)	Robuste Schönheit.
Augusta Maywood	Seiltänzerin par terre.
Ernestine Crochat	Holde Sittigkeit.
Pauline Hasenhut	Korrekte Prosa.
Virginie Legrain	Kautschukartige Elastizität.
Josephine Sallaba	Weibliche Anmut mit männlicher Kraft gepaart.
Anna Millerschek	Großartige Sprungfertigkeit und Leichtfertigkeit.
Katharina Friedberg (Gast)	Sinnliche Schönheit.

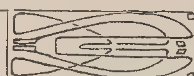
Aus dem Repertoire des Theaters an der Wien.

1813	28. Mai	»Abu Hassan« von Weber, viermal.
1814	20. Jänner	»Zauberprobe oder So sind sie alle« (Cosi fan tutte) Kapellmeister: Seyfried. Orchesterdirektor: Spohr.
1815	1. Juni	tanzt im Theater a. d. Wien Auguste (6jährig), Betty (8jährig), Wilhelmine Schröder (10jährig).
1818	8. Jänner	»Zemire und Azor« Grétry.
	7. Juli	»Faust« von Spohr
	28. Dezember	»Das Schloß Theben« (Zauberoper in 2 Akten) von Kanne, zweimal. Kapellmeister: Philipp Jakob Riotte, † 20 August 1856; Orchesterdirektor: Clement.
1819	1. September	»Vestalin«.
	20. September	»Barbier« von Rossini, mit Demoiselle Schwartz, Herren Jäger, Schütz, Seipelt, Schwarzböck.
1820	1. Februar	»Emma von Leicester« (Respurgo) von Meyerbeer, dreimal.
	11. April	»Almaginde« von Pixis.
1820	19. August	»Zauberharfe« von Schubert, achtmal. Die 3. Vorstellung zum Benefiz von Neefe, Roller und Piazza.
1822	20. Juni	»Die eiserne Jungfrau«, Melodram von Kanne, zehnmal.
1823	19. März	»Malvina«, Zauberspiel mit Gesang in zwei Akten von Kanne.
	8. Juni	»Ferdinand Cortez« von Spontini.
	5. Juli	»Preziosa«.
	20. Dezember	»Rosamunde« von Schubert.
1826	27. Juni	»Lustige Werbung« von Kreutzer, dreimal.
1828	17. Dezember	»Lodoiska« von Cherubini.
1829	8. Jänner	»Weiße Dame« von Boieldieu.
	30. Jänner	»Schnee« von Auber.
1832	13. Jänner	»Robert der Tieger« von Charlotte Birch-Pfeiffer, Musik von Adolf Müller und anderen.
1833	9. Oktober	»Robert der Teuxel« von Nestroy, Musik von Adolf Müller.

In den Dreißigerjahren war das Theater an der Wien von Bürgern, Beamten, wohlhabenderen Geschäftsleuten, weniger vom Hochadel, den Vertretern der Börse und der Demimonde besucht. Die zweite und dritte Galerie war von Minderbemittelten besetzt, oben auf dem Olymp machte sich das Publikum bei drückender Hitze in Hemdärmeln bequem. »In den Zwischenakten ertönten in den Höhen die Rufe: Frisch Bier! G'selchte Würstel!, während im Parterre die Austräger des Zuckerbäckers, namens Numero,[1] mit dem Federbusch auf dem Zylinderhut und den Tassen in der Hand, ebenso laut ihr Punsch, Limonade, Gefrornes! ausriefen, und doch bei dem Gesurre, das im ganzen Hause herrschte, kaum gehört werden konnten«. Sobald der Vorhang in die Höhe ging, trat allsogleich lautlose Stille ein.



c) Das Theater Marinellis (Leopoldstadt).



Es war das Lustigste von allen. Seit langem spielten auf dem Marktplatz der Leopoldstadt beim »Schwarzen Adler«, im Gartenhaus Czernins, kleine Gesellschaften (zuweilen auch nur mit Marionetten). Diese Unternehmungen vereinigte 1769 Marinelli in seiner Person und erhielt von Kaiser Josef das Privilegium zur Erbauung eines Schauspielhauses, das am 20. Oktober 1781 mit dem Gelegenheitsstücke »Aller Anfang ist schwer« eröffnet wurde. Das alte Leopoldstädter Theater war eine kleine finstere, elend konstruierte Bude, in der der Aufenthalt durchaus nicht angenehm war, das aber doch von dem Publikum Altwiens mit besonderer Vorliebe besucht wurde.[2] Es gab eine Zeit, in der neben den derbsten Possen auch die Operette und die große Oper gepflegt wurden: Man spielte Opern von Gluck, Salieri, Schenk, Gaßmann, Grétry und Dittersdorf. Hier wurde auch die berühmte Oper von Martin »Cosa rara« am 26. Juni 1787 aufgeführt, die gleich im ersten Jahre 52mal zur Darstellung kam. Es ist dieselbe Oper, die Leporello in Mozarts »Don Juan« bei der Gastmahlszene erwähnt. Wenzel Müller mit seinen mehr als 300 musikalischen Bühnenwerken (nach Wurzbach 225) war der Spiritus rector der Opernunternehmungen dieser Bühne. Hier wurde auch am 11. Januar 1798 das »Donauweibchen« von Kauer zur Aufführung gebracht, dann am 12. November 1799 die »Teufelsmühle am Wienerberg«. Hier spielte der ungemein beliebte Komiker Ignaz Schuster in kleinen Possen, in welchen die berühmtesten Sängerinnen seiner Zeit parodiert wurden. So trat er in der Posse »Die Primadonna« als Catalani auf und imitierte die gefeierte Künstlerin mit unwiderstehlicher Komik. Für

[1] Der Vorstellung des »berühmten Indianers« (zur Zeit der englischen Pantomime im Theater an der Wien), der seine Balanzierkünste mit einer Stange mit zwei schwarzen Kugeln produzierte, verdankt das in den österreichischen Konditoreien übliche Konfekt »Indianerkrapfen« (in Deutschland »Mohrenköpfe« genannt) seine Entstehung. Kaiser, S. 15: Seyfried a. a. O., S. 234. Auch eine Wiener Mode, die Mirandahäubchen nahm von diesem Theater ihren Ausgang, als Kannes Oper »Miranda« am 14. September 1811 aufgeführt wurde. — [2] Im Zuschauerraum hatte sich eine eigentümliche »Sitte« eingebürgert. Seyfried erzählt (l. c. S. 49), »die Eckspersitze im Parterre waren zum großen Teil von weiblichen Wesen besetzt, deren Benehmen über ihren Beruf keinen Zweifel ließ. In dem stets herrschenden Halbdunkel war es möglich, daß sich diese Ecksitze periodisch leerten und nachher wieder füllten. Ein solches Ding war das Parterre des alten Leopoldstädter Theaters bis in die Zwanzigerjahre«.

die Oper hatte das Theater schon seit Raimunds Tagen immer weniger Bedeutung. 1838 erwarb es Direktor Carl, bezog es aber erst 1845. Zwei Jahre darauf 1847 baute er an dessen Stelle das Carl-Theater. Während des Umbaues spielte die Gesellschaft im Odeonsaale (28. Oktober 1848 abgebrannt).

d) Das Theater in der Josefstadt.

Eröffnet wurde das Theater am 24. Oktober 1788 durch den Schauspieler Karl Mayer, der in voller Rüstung vor dem Tor zu stehen pflegte und die Vorübergehenden zum Eintritt einlud. Ihm folgten Eberl, Sonnleithner, Freiherr von Managetta, Josef Huber, der 1812 das Theater renovieren, aber auch verkleinern ließ. Raimund trat unter ihm zum ersten Mal auf. Erst unter Wolfgang Reischel erhielt das Theater seine jetzige Gestalt und wurde, wie erwähnt, am 3. Oktober 1822 mit einem Festspiel Meisls und Beethovens Musik eröffnet. Die beliebtesten Dichter der Bühne waren: Hensler, Rosenau, Told, Meisl, Gleich und Bäuerle. Unter den Musikern nennen wir in erster Linie den Komponisten Gläser, von dessen Verdiensten und Versündigungen wir noch in diesem Kapitel sprechen werden. Es muß jedoch gleich jetzt erwähnt werden, daß das Josefstädter Theater sich alle Mühe gab, auch auf dem Gebiet der Oper Bedeutendes zu leisten. Hier gab man zuerst Webers »Oberon«, wenn auch in verstümmelter Form, dann die »Stumme von Portici«, im Jahre 1836 »Das Nachtlager in Granada«, dann Aubers »Haydée«, in der Sängerinnen wie Louise Mayer (spätere Dustmann), Fräulein Hellwig (spätere Frau von Vivenot) und der Spieltenor Peretti mitwirkten. In der Josefstadt wurden Meyerbeers »Robert der Teufel« früher aufgeführt als in der Oper und seine »Hugenotten« mit den Herren Draxler und Dobrowsky früher gegeben als im Kärntnerthor-Theater. Nach Gläser wirkten hier noch drei Dirigenten, deren Name später berühmt geworden ist: der Komponist Titel (»Der Zauberschleier«, Dichtung von Told), der spätere Hofopernkapellmeister Heinrich Proch und endlich Franz von Suppé.

Aus dem Repertoire des Theaters in der Josefstadt bis 1830.

1817	16. August	»Die Schweizerfamilie«.
1819		»Zaubermännchen, Zauberweibchen« von Rosenau, »Orpheus und Eurydice«, mythologische Karikatur.
1820		»Zauberperücke und Zauberschnupftabak« von Gläser, »Zauberguckguck« von Gläser, »Zauberring vom Tandelmarkt« von Gläser, »Oberon, König der Zwölfen« Zaubermärchen mit Gesang von Gläser.
1822	3. Oktober	Eröffnung. Gesellschaft mit Baden und Preßburg in Verbindung.
1823	18. Jänner	»Donauweibchen« von Kauer.
1824	9. März	»Graf Armand« (Wasserträger) von Cherubini.
	8. April	»Johann von Paris«.
	15. Mai	»Der Erlenkönig« romantisches Zauberspiel als Melodram mit Chören, Tänzen, Märschen in drei Aufzügen von Franz Xaver Told, Musik von Gläser.
	1. August	»Preziosa«.
	6. Dezember	»Das Zauberhorn« 2 Akte von Vogel, Musik von St. Lubin.
1825	29. Jänner	»Der Freischütze oder die Schreckensnacht auf dem Kreuzwege«. Romant. Volkssage in 3 Aufzügen v. Gleich nach Launs Erzählung, Musik v. Rosner.
1825	20. August	»Freischütz« von Weber.
	10. Juli	»Tancredi« von Bäuerle und Wenzel Müller.
	8. Oktober	»Blaubart« von Grétry.
	5. November	»Barbier« von Rossini.
1826	10. Jänner	»Diebische Elster« von Rossini.
	9. März	»Zauberflöte« (zehnmal).
	8. Juli	»Lustige Werbung« Konradin von Kreutzer.
	6. September	»Der lustige Schuster« (Paër).
	1. Dezember	»Die schwarze Frau« Posse in drei Akten von Meisl, Musik von Adolf Müller (Parodie auf die »Weiße Dame«).
1827	20. März	»Oberon« von Weber.
	19. Juli	»Die Sängerin Montag«, Quodlibet in zwei Akten von Kahn.
	28. Juni	»Maurer und Schlosser« von Auber, später »Peterl und Pauler!«, Parodie des vorigen, Musik von Gläser.
	4. Oktober	»Der neue Gutsherr« von Boieldieu.
		»Die beiden Geitzigen« von Grétry.
1829	9. April	»Die Stumme oder Untreue und edle Rache« nach Scribe, übersetzt von Adalbert Prix. Auber.

Von kleineren Theatern wären noch zu nennen: 1. »Zum weißen Fasan« (Neustiftgasse 67). 2. Auf der Landstraße zum »silbernen Ochsen«, im »Spiegelmacherhaus«, Rochusgasse 12, Kettners Nottheater. 3. Auf der Laimgrube »Zum Wasen«; beim »blechernen Thurm«. 4. In Margarethen bei der »goldenen Sonne«; am Thury »zum Schiff«. 5. In Schottenfeld bei der »Sonne«. 6. Bei der Lerchenfelderlinie. 7. Josefstadt im Bauernfeindschen Saal. 8. In Mariahilf beim »goldenen Kreuz« und »weißen Roß«. 9. Am Spittelberg. 10. In Währing Theater des Baron Mühlfeld. 11. In der Porzellangasse 73. 12. In Matzleinsdorf »Sulkowsky-Theater«. 13. In Hietzing. 14. In Meidling. 15. Schloßtheater in Schönbrunn.



II. INNERE GESCHICHTE DES KÄRNTNERTHOR-THEATERS UND DIE WICHTIGSTEN OPERN-AUFFÜHRUNGEN DER VORSTADTTHEATER (OPERNCHRONIK).

1. Die Direktion und die Kapellmeister.

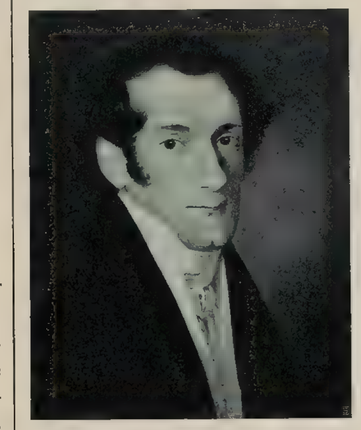
Die Direktion der Hoftheater ist in der Periode des zweiten Kapitels nicht weniger unbeständig wie in der ersten. Man schwankt unausgesetzt zwischen kaiserlicher Regie, Ärarregie und Verpachtung. Auch die hierarchische Gliederung bleibt kompliziert genug, doch hielt man im allgemeinen (die Zeit der Verpachtung abgerechnet) unter den verschiedensten Titeln an einer Dreiteilung fest, in der je nach der Bedeutung des Inhabers, nicht selten nach dessen Intrigierfähigkeit, bald die eine bald die andere Stelle die tatsächliche Oberhand behielt. Wir stellen vorläufig der leichteren Übersicht halber die Direktoren, Pächter und Sekretäre in nachfolgender Tabelle zusammen:

1806 bis 1817	Oberster Hoftheaterdirektor Graf Rudolf Wrbna-Freudenthal, 30. Dezember 1806 bis 1. April 1817, Chef des geheimen Kabinetts, Oberstkämmerer, Oberster Hoftheaterdirektor.	Pachter Graf Ferdinand Pálffy, März 1814 bis 1. April 1817, (seit 1813 Eigentümer des Theaters an der Wien).	Hoftheatersekretär Josef Schreyvogel 1. April 1814 von Pálffy ernannt, 1826 Dramaturg, 13. Mai 1832 pensioniert.
1817	Joh. Phil. Karl Jos. Graf Stadion, Staats- und Finanzminister, Oberaufsicht der Hoftheater bis 1821.	Regie des Ärars 1. April 1817, Leiter und Verwalter Hofrat Klaudius Ritter von Füljod, Hofrat der allgemeinen Hofkammer bis 1821.	Schreyvogel und Treitschke werden zur Werbung von Mitgliedern auf Reisen geschickt.
1821	Hoftheaterdirektor Moriz Graf Dietrichstein, Hofmusikgraf, 12. Februar 1821 Hoftheaterdirektor, in der Oper nur bis Ende 1821, in der Burg bis 1. Juni 1826.	Hoftheatervizedirektor Ignaz Fr. Edler von Mosel, von 12. Februar 1821 bis 1829 Vizedirektor, in den letzten 3 Jahren alleiniger Chef der Hoftheaterdirektion.	Sekretär Josef Kupelwieser, 1820 als Sekretär angestellt, blieb bei Barbaja und ging mit Stöger (richtig Althaber) nach Graz.
1823	Oberstkämmerer und Oberster Hoftheaterdirektor Johann Rudolf Graf Czernin zu Chudenitz, November 1823.		
1822 **1826**		Pächter Domenico Barbaja (eigentlich Barbaglia) 1. Jänner 1822 bis 31. März 1825, 1. April (29. April eröffnet) 1826 bis 30. April 1828.	Louis Antoine Duport, Tänzer und Ballettmeister, 1826 bis 1828 Geschaftsfuhrer Barbajas.
1828 **1830**		Wenzel Robert Graf Gallenberg, Oktober 1828 bis Mai 1830, 15. Juli 1830 eröffnet, unter kaiserl. Ägide bis September, Duport wieder Pächter 1. September 1830 bis 31. März 1836.	

Von den hier erwähnten Persönlichkeiten haben wir den Grafen Ferdinand Pálffy schon im vorigen Kapitel kennen gelernt. Er war ein echter Theatermann, der keine andere Leidenschaft kannte, als für das Theater zu leben, zu wirken und — sein Vermögen zu opfern. Nur der Geldverlegenheiten wegen wurde er vom Kaiser im Jahre 1818 seines Kontrakts entbunden. Mit Beethoven kam er oft in Konflikt, und manche laute Äußerung des Unmuts, deren Schallkraft der schwerhörige Komponist nicht mehr beurteilen konnte, belustigte wiederholt die Besucher des Theaters an der Wien, wo sich

Beethoven meist sehr offenherzig über Pálffy auszusprechen pflegte.[1] An diese Bühne hatte der Graf auch Louis Spohr berufen, mit dem er sich jedoch nach dreijähriger gemeinsamer Tätigkeit wieder überwarf. Nach seinem Rücktritt von der Hofbühne erfuhr diese bis zum Jahre 1821 lediglich eine amtlich korrekte Verwaltung. Die nächste interessante Persönlichkeit war erst wieder Ignaz von Mosel.[2] Er war Gelehrter und Musikfreund, betrachtete das Theater vom ästhetischen Standpunkt, den er wiederholt als Schriftsteller zu vertreten Gelegenheit hatte. So insbesondere zur Zeit des Streites der deutschen und italienischen Partei um das Geltungsgebiet der Künste in der Oper. Als Komponist vermochte er sich mit seinem unverkennbar doktrinären Anflug viel weniger geltend zu machen. Als erster Kustos der Hofbibliothek (1829) war er zweifellos an der richtigsten Stelle. In seinem »Versuch einer Ästhetik des dramatischen Tonsatzes« (1813), in der Biographie Salieris (1827), verfocht er Prinzipien, die ihn deutlich als Vorläufer Richard Wagners kennzeichnen. Ein solcher könnte er seiner Tendenz nach auch als Komponist genannt werden, wenn ihm seine Theorie nicht übermächtig geworden wäre und den ohnehin nicht sehr hohen Flug seiner musikalischen Phantasie erschwert hätte.[3]

Mosels Vorgesetzter Graf Dietrichstein (von 1826 bis 1845 Präfekt der Hofbibliothek) steht auch nicht ohne Verdienste um die musikalische Entwicklung Wiens da. Er hat Schubert protegiert, so weit ihm das als Theaterdirektor möglich war. Durch den Sänger Vogl ließ er ihm zunächst drei Zeugnisse von Mosel, Weigl, Salieri, in welchen »das ausgezeichnete Talent unseres hoffnungsvollsten jungen Tonsetzers« gleichsam amtlich bestätigt wurde, überreichen.[4] Der »Hofmusikgraf« erklärte ausdrücklich, daß er »durch Neigung wie durch Pflicht veranlaßt sei, ausgezeichnete musikalische Talente vorzüglich im Vaterland zu erforschen und ihre edlen Bestrebungen nach Kräften zu fördern«. Der Wortlaut dieser edlen Entschließung verdiente in Ämtern ähnlicher Art in lebendiger Erinnerung erhalten zu werden, wir wollen wenigstens das Datum des Erlasses festhalten: 24. Jänner 1821. Schubert widmete auf Mosels Veranlassung dem Grafen sein Opus 1, den »Erlkönig«. Er erhielt eine Rolle Dukaten für diese Einführung Dietrichsteins in die Unsterblichkeit.



Josef Mayseder.

Noch müssen wir den Sekretär des Kärntnerthor-Theaters nennen, Josef Kupelwieser. Auch er stand in Beziehungen zu Schubert und schrieb das Textbuch zu dessen Oper »Fierrabras«, noch dazu im Auftrag Barbajas (1822). Nach dessen Abgang übersiedelte Kupelwieser mit Stöger (richtig Althaber), dem späteren Direktor des Theaters in der Josefstadt, nach Graz, wo er 14 Jahre blieb. Nach Wien zurückgekehrt, wurde er Sekretär des Josefstädter Theaters. Auch der Bruder Leopold Kupelwieser

[1] Spohr l. c. I, S. 198. »Beethovens Lieblingsgespräch in jener Zeit war eine scharfe Kritik der beiden Theaterverwaltungen des Fürsten Lobkowitz und des Grafen Pálffy. Auf letzteren schimpfte er oft schon überlaut, wenn wir noch innerhalb seines Theaters waren, so daß es nicht nur das ausströmende Publikum, sondern auch der Graf selbst in seinem Bureau hören konnte«. — [2] Er trat 1788 bei der k. k. Tabak- und Stempelgefällen-Direktion ein, und besuchte zugleich (mit 16 Jahren) die Akademie der bildenden Künste. 1789 kam er zur Banko-Hofbuchhaltung und 1801 in das k. k. Obersthofmeisteramt. Er bearbeitete Haydns »Schöpfung«, Cherubinis »Wasserträger« und »Medea«, Mozarts »Cosi fan tutte« und »Titus« für Streichquartett. 1812 dirigierte er Händels »Alexanderfest« (600 Mitwirkende). Viele Quartettarrangements dienten zu Aufführungen im Hause des Fräuleins Paradis (siehe Sonnleithner l. c. S. 4, daselbst auch Teilnehmerverzeichnis). Von der lyrischen Tragödie »Salem« sagte einmal Spohr (I. S. 195) »Ich habe im Leben nichts Langweiligeres gehört«. Mosel soll dieses Urteil zu Ohren gekommen sein, und deshalb — meint Spohr — habe Mosel eine ungünstige Kritik über Spohrs Quartette geschrieben. — [3] Wir werden im folgenden Gelegenheit haben, Urteile Mosels über musikalische Größen seiner Zeit wiederholt anzuführen. Sie entstammen, soweit nicht das Gegenteil angegeben ist, einem erst als Manuskript bestehenden Werke des Leiters der musikalischen Abteilung der Hofbibliothek, Herrn Dr. Josef Mantuani, der die Güte hatte, vor der Veröffentlichung seiner Schrift deren Benützung in diesem Werke zu gestatten. — [4] Inhalt der Zeugnisse bei Kreißle-Hellborn: »Schubert«, S. 201.

war Schuberts Freund und starb als Professor (Maler) und kaiserlicher Rat an der Kunstakademie in Wien, 17. November 1862. Im Orchester saßen Künstler ersten Ranges, unter denen schon damals die Streicher eine hervorragende Stellung einnahmen, vor allem Mayseder, der neben Schuppanzigh und Böhm zu den Begründern der Wiener Geigerschule gehörte.

Zur Zeit der Verpachtung des Kärntnerthor-Theaters kam wieder ein echter Theatermann an dessen Spitze: Domenico Barbaja. Er vereinigte in seltener Weise die Leidenschaft für das Theater mit dem praktischen Sinn für Erwerb. Er unterstützte und inspirierte nach allen Seiten und machte doch gute Geschäfte. Im Laufe seiner verschiedenen Direktionsperioden in Mailand, Neapel und Wien soll er elf Millionen Franken ausgegeben und sich doch noch als Millionär ins Privatleben zurückgezogen haben. Als Cafetier in Neapel hat Barbaja seine Laufbahn begonnen, als gewandter und geschäftskundiger Bühnenpraktiker gelangte er zu den höchsten Ehrenstellen seines Berufs. Selbst echt künstlerische Taten sind ihm geglückt und er hatte den seltenen Instinkt, die Größe eines Mannes zu fühlen und ihr zu gehorchen, selbst wenn er weit davon entfernt war, sie zu verstehen. Sein Verdienst ist die Erwerbung der »Euryanthe« für Wien. Über die günstige Position, die er durch seine Beziehungen zur Sängerin Colbran hatte, werden wir noch sprechen, wenn von dem Lebenslauf dieser seltenen Künstlerin die Rede sein wird.


Ignaz Schuppanzigh.

Weit weniger interessant, aber nicht weniger erfolgreich war der Kompagnon Barbajas, der später alleinige Pächter Louis Ant. Duport. Ehemals Tänzer und Ballettmeister am Hofoperntheater und als solcher von unglaublicher Geschmeidigkeit und Elastizität des Körpers. Seyfried berichtet von ihm: »Es lag in seinem System, jede Berührung mit dem Publikum, von dem er wohl wußte, daß es ihm nicht hold sei, zu vermeiden. Desto energischer und rastloser arbeitete er für eben dieses ihn so gering schätzende Publikum im Verborgenen. War und blieb Duport unsichtbar für das Theaterpublikum, so kam er dafür nur um so mehr und öfter mit den an seiner Bühne engagierten Mitgliedern in Berührung. Da war aber auch keines sicher, zu jeder Stunde des Tages während der Proben und Vorstellungen, gleichsam auf leisen Socken schleichend und einem Kobolde nicht unähnlich, den stets vigilanten Direktor im Nacken zu haben.[1] Niemand hätte es dem kleinen, dünnen, vergilbten Männchen, das bei der angestrengtesten Arbeit von einem Schälchen Milch den Tag über leben konnte, angesehen, daß es durch Redlichkeit und Sparsamkeit, durch richtig angewandten Geschäftsgeist einen so verantwortungsvollen Posten so glänzend vertreten könnte. Duport war der Förderer junger Talente (Staudigl und die Fischer-Achten) und der schlaue Vertreter des Systems der kleinen Gagen. Staudigl sang bei ihm lange Zeit für 600 Gulden, Madame Ernst, Demoiselle Löwe, Wild, Binder für ungefähr 4000 Gulden. Er befand sich im ständigen Gegensatz zu den Abonnenten des Theaters, »die durch ihre Blasiertheit und ihre Sucht über alles zu raisonnieren, die wahren Schädlinge einer Bühne seien«. Rücksichtslos leierte er immer dieselben Opern vor ihnen ab und hatte das Prinzip, durch Beharrlichkeit alles bei ihnen durchzusetzen. Das gelang ihm auch fast immer. Nur als er die Ballerine Helene Schlangowsky, eine ausgezeichnete, aber durchaus nicht hübsche Tänzerin mit denselben Mitteln oktroyieren wollte, stieß er auf die Gegnerschaft des Grafen Stephan Zichy und des Ministers Nadasdy und mußte seine Stellung verlassen«.[2]

[1] Seyfried: l. c. Seite 289. Hier berichtet Seyfried auch über manche peinliche Szene, deren Zeuge Duport durch sein überraschendes Auftreten gewesen ist. Charakteristisch auch Seite 22. — [2] Seyfried: l. c. Seite 16–25.

Als zwischen den zwei Direktionsperioden Duports, von Juli bis September 1830 das Theater unter kaiserlicher Regie geführt wurde, stand Graf Gallenberg an dessen Spitze. Auch bei diesem Manne müssen wir verweilen. Er ist durch seine Gattin berühmt geworden. Diese war eine geborene Komtesse Julie Guicciardi, der Beethoven die »Mondschein-Sonate« gewidmet hat. Sie soll nach Schindler diejenige sein, an die des Meisters Brief »An die unsterbliche Geliebte« gerichtet ist, während Thayer die Komtesse Therese Brunsvik als richtige Adressatin angibt. Frimmel nennt Magdalene Willmann, ohne jedoch die strittige Frage entscheiden zu wollen.

Noch während des Kongresses und einige Jahre nachher waren Salieri, Weigl, Umlauf, Gyrowetz die musikalischen Leiter des Kärntnerthor-Theaters. Salieri war bis 1824 Kapellmeister (gestorben 7. Mai 1825), Weigl bis 1830 Vizehofkapellmeister (gestorben 3. Februar 1846), Umlauf und Gyrowetz wurden 1821 pensioniert. Die Tätigkeit der erstgenannten war schon lange vor ihrer Pensionierung oder ihrem Tode eine bloß nominelle, besonders als 1820 Franz Lachner nach Wien kam, der bis 1828 Vizekapellmeister, bis 1834 erster Kapellmeister war und die bedeutendsten Novitäten einstudierte. Nach ihm war für kurze Zeit, 1836, sein Bruder Vinzenz Lachner als Hofopernkapellmeister tätig, und 1825 war Ignaz Lachner Korrepetitor und Vizekapellmeister. Franz Lachner, ein Freund Schuberts, hatte unter anderen die »Stumme von Portici« zum ersten Mal in Wien dirigiert und versuchte vergebens seine eigene Oper (»Catharina Cornaro«) auf dem Spielplan zu erhalten. Auch Ignaz mußte sich mit einer einzigen Aufführung seines Singspieles »Zenobia vor der Römerschlacht« begnügen (3. März 1830) und verlegte den Schwerpunkt seiner Tätigkeit auf den Dienst in der evangelischen Kirche, wo er Organist war. Bernhard Heinrich Romberg, der Violoncellovirtuose, war 1820, Julius Benedict 1823 bis 1825 (gest. 1885 in London), als Kapellmeister tätig. Von dem größten Einfluß auf die Aufführungen war die Wirksamkeit Konradin Kreutzers. Er hat »Euryanthe« einstudiert, war 1822 bis 1833 Kapellmeister, ging dann an das Theater in der Josefstadt, wo er 1833 bis 1835, während der glänzendsten Opernperiode dieses Instituts, die musikalische Leitung innehatte, kam 1836 bis 1839 wieder an das Kärntnerthor-Theater zurück, verließ es abermals, erschien 1847 wieder, um es noch in demselben Jahre mit einer Stellung in Riga zu vertauschen, wo er am 14. Dezember 1849 starb. Er war der unruhigste Geist des Hauses, wie Franz Lachner mit seiner Ruhe und Abgemessenheit der vornehmste. Als Opernkomponist war Kreutzer allen anderen überlegen, wenn ihn auch an kleinen praktischen Erfolgen, an Fähigkeit, für den momentanen Bedarf zu schreiben, Wilhelm Reuling übertraf. Als Vizekapellmeister fungierte kurze Zeit hindurch auch Josef Kinsky (genannt Kinky) 1820 bis 1822. Auch Adolf Müller, der spätere Kapellmeister, Komponist und musikalische Geist des Theaters an der Wien war (1826 bis 1828) Mitglied der Oper und dirigierte als solches seine eigene Oper »Die erste Zusammenkunft« am 29. März 1827, also am Begräbnistage Beethovens, an welchem er einer der zwölf Musiker war, die den Sarg als Fackelträger nach Währing begleiteten.[1]



Franz Lachner.

[1] Sonnleithners »Materialien« erwähnen in dieser Zeit noch einige andere Kapellmeister, so Franz Roser (1828), Engelbert Aigner (1836), Wilhelm Telle (1835 bis 1836), W. Würfel (1826), Krebs (1826).



Figurine von Ph. Stubenrauch. Titzikan (Karl Demmer d. ä.) in Cherubinis Oper »Lodoiska«.

Figurine von Ph. Stubenrauch. Graf Durlinsky (Michael Vogl) in Cherubinis Oper »Lodoiska«.

2. Das Repertoire des Kärntnerthor-Theaters.

a) Vom Kongreß bis zum Auftreten Rossinis.

Der Spielplan des Jahres 1814 begann im Zeichen des Klassizismus. Cherubinis »Lodoiska« eröffnete am 24. Januar den Reigen der Novitäten. »Die Oper wurde recht mittelmäßig gegeben«, heißt es in Rosenbaums Tagebuch, »gefiel nicht«. Schon die zweite Vorstellung war schlecht besucht. Immerhin erhielt sich die Oper bis zum 14. März 1833 im Repertoire, wurde aber während dieser Zeit nur 19mal gegeben. Eine kleine einaktige Oper von Gaveaux »Die Strickleiter« wird in den zeitgenössischen Kritiken kaum beachtet, »mittelmäßig« nennt sie Rosenbaum, und ein Singspiel von Treitschke »Gute Nachricht« war ein Gelegenheitsmachwerk schlimmster Sorte, obgleich die Musik dazu aus den Kompositionen von Hummel, Mozart, Gyrowetz, Weigl, Kanne, Beethoven zusammengestellt wurde (aufgeführt 11. April). Das Ausbleiben großer Erfolge und der augenblickliche Mangel an guten Novitäten machten die Direktion besorgt. Sie sann auf Abhilfe und wurde in ihrem Bestreben durch drei mitwirkende Künstler unterstützt, denen sie einen Benefizabend zugestanden hatte, die Herren Saal, Vogl und Weinmüller. Sie kamen auf den Gedanken, Beethovens »Fidelio« auszugraben.

Beethoven war auch gleich bereit, das Werk den Künstlern zur Aufführung zu überlassen, doch unter der Bedingung, daß ihm Treitschke behilflich sei, einige Änderungen an der Oper vorzunehmen, deren Notwendigkeit die erste Aufführung ergab. Treitschke erzählt darüber: »Ich hatte seit einiger Zeit seine nähere Freundschaft erlangt, und mein doppeltes Amt als Operndichter und Regisseur machte mir seinen Wunsch zur teuren Pflicht. Mit Sonnleithners Erlaubnis nahm ich zuerst den Dialog vor, schrieb ihn fast neu, möglichst kurz und bestimmt, ein bei Singspielen stets nötiges Erfordernis.

Ferner war es mir früher als ein großer Übelstand erschienen, daß der zweite Aufzug durchaus im finstern Kerker spielte, in den, höchst unpassend, zuletzt der Minister, sein Gefolge und das ganze Volk kamen und dort beim Scheine einiger Fackeln Florestans Befreiung feierten. Der Schwierigkeit, daß die steinerne Bank, das Grab und so weiter sich auf der Bühne befanden, begegnete ich dadurch, daß ich alles kurzweg unter die Erde ziehen ließ; denn in dem Augenblick, wo Wände nach oben und den Seiten verschwinden, dürfen Versetzstücke und Requisiten sicher den Weg zur Tiefe einschlagen. (Ein Gleiches möchte ich bei vielen anderen Gelegenheiten empfehlen; gewiß ist es schicklicher, als daß Bediente oder verkleidete Theatergehilfen zum Wegräumen vortreten.) Der Schluß spielte bei mir in Tageshelle, auf einem heitern grünen Platze des Schlosses. Hier marschierten zuerst die Wachen auf; der Minister nahte mit zahlreichem Gefolge; die Staatsgefangenen, von Jaquino geführt, fielen vor Don Fernando nieder; das Volk aber drängte sich durch das offene Tor, und so begann ein Chor als Anfang des neuen Finales, das sich erst bei den Worten: »Bestrafet sei der Bösewicht«, an die vorige Musik anschloß. Sonst hatte ich Folgendes verändert: der ganze erste Aufzug war in einen freien Hofraum verlegt. Das Duett: »Jetzt Schätzchen« und so weiter wurde meine Introduktion. Marzelline sang die erste Arie als zweite Nummer allein. Später kamen die Wachen mit einem neu komponierten Marsche. Leonorens Arie erhielt eine andere Einleitung und nur der letzte Satz: »Oh du, für den ich alles trug«, blieb. Die kommende Szene und ein Duett im alten Buche riß Beethoven aus der Partitur: erstere sei unnötig, letztere ein Konzertstück; ich mußte ihm beistimmen; es galt das Ganze zu retten. Nicht besser ging es einem kleinen, darauffolgenden Terzette zwischen Rocco, Marzelline und Jaquino; Alles war handlungsleer und hatte kalt gelassen. Neuer Dialog sollte das folgende erste Finale besser motivieren. Auf einen andern Schluß desselben drang mein Freund wieder mit Recht. Ich projektierte manches; am Ende wurden wir einig: die Wiederkehr der Gefangenen auf Pizarros Befehl und ihre Klage bei der Rückkehr in den Kerker zusammenzustellen«.


André Grétry.

Die übrigen Veränderungen im zweiten Akt waren sehr gering. Es handelte sich nur um die Einfügung einer Arie für Florestan und um einige Abkürzungen und veränderte Verse. In dieser Fassung war Beethoven mit der Umarbeitung vollkommen zufrieden und er schrieb an Treitschke, er sei bereit »die verödeten Ruinen eines alten Schlosses wieder aufzubauen«. Mitte April fingen die Proben an. Am 23. Mai 1814 sollte die erste Vorstellung stattfinden. Es war auch alles zur Aufführung bereit, mit Ausnahme der neuen Ouverture in E-dur, die erst bei der zweiten Aufführung am 26. Mai gespielt wurde. Am 23. wurde die Oper mit der Ouverture zu „Prometheus“ eingeleitet. Die Vorstellung war vortrefflich einstudiert. Beethoven dirigierte. Sein Feuer riß ihn oft aus dem Takt, aber Kapellmeister Umlauf lenkte hinter dem Rücken des Komponisten alles zum Besten mit seinem Blick und einigen Handbewegungen. Der Beifall war groß und steigerte sich mit jeder Vorstellung, so daß die siebente Aufführung am 18. Juli zum Vorteil Beethovens stattfinden konnte. In diese legte er zwei neue Musikstücke ein, ein Lied für Rocco und eine größere Arie für Leonore. Da sie aber den raschen Gang der Handlung aufhielten, blieben beide Stücke wieder aus. Die Besetzung der Oper war folgende: Don Fernando — Herr Saal, Pizarro — Herr Vogl, Florestan — Herr Radichi, Leonore — Madame Milder,

Rocco — Herr Weinmüller, Marzelline — Demoiselle Bondra d. j., Therese (seit 11. Juni als Madame Treml), Jaquino — Herr Frühwald.

Die Kritik war zum Teil voll Begeisterung für Beethoven. In Bäuerles Theaterzeitung heißt es: »Wir bewunderten Beethoven in seiner ganzen Größe, und was noch mehr als dieses war — wir



Neue Oper.

Heute Montag den 23. May 1814, wird in beyden k. k. Hoftheatern aufgeführt werden:

(Im Theater nächst der k. k. Burg.)
Von den k. k. Hof-Schauspielern.

Hausfrieden.

Ein Lustspiel in fünf Aufzügen, von A. W. Iffland.

Personen.

Justizrath Stahl	Hr. Koch.
Justizräthin, seine Frau	Mad. Weissenthurn.
Mamsell Stahl, des Hofraths Schwester	Mad. Leiser.
Commerzienrath Wolting	Hr. Klingmann.
Commerzienräthin, des Hofraths Tochter	Dlle. Hruschka.
Friederike Hainfeld	Dlle. Adamberger.
Hauptmann von Berg	Hr. Heurteur.
Fabricius, ein Krämer	Hr. Ochsenheimer.
Jakob, des Hofraths Bedienter	Hr. Hornung.
Ein Bedienter	Hr. Weidmann.

Die Bücher sind Abends an der Casse für 30 kr. zu haben

Nachricht: Herr Ziegler und Dlle. Lefevre sind krank.

(Im Theater nächst dem Kärnthnerthor.)
Von den k. k. Hof-Operisten.

Zum Vortheile
der Herren Saal, Vogl und Weinmüller:
Zum ersten Mahl.

Fidelio.

Eine Oper in zwey Aufzügen.
Nach dem Französischen neu bearbeitet.
Die Musik ist von Herrn L. van Beethoven.

Personen.

Don Fernando, Minister	Hr. Saal.
Don Pizarro, Gouverneur eines Staatsgefängnisses	Hr. Vogl.
Florestan, ein Gefangener	Hr. Radichi.
Leonore, seine Gemahlinn, unter dem Nahmen Fidelio	Mad. Milder.
Rocco, Kerkermeister	Hr. Weinmüller.
Marzelline, seine Tochter	Dlle. Bondra d. j.
Jaquino, Pförtner	Hr. Frühwald.

Staatsgefangene. Offiziere. Wachen. Volk.

Die neuen Decorationen sind von Herren Arrigoni und Scharrhan k. k. Hoftheater-Mahlern.

Logen und gesperrte Sitze sind an der k. k. Hoftheater-Casse zu bekommen.

Die Freybilletten sind heute ungültig.

Der Anfang ist um 7 Uhr.

den der Textdichter gewählt hatte, wurde später wiederholt zu Opern umgearbeitet. Er hat offenbar auch bei Lortzings »Zar und Zimmermann« als Vorbild gedient, Soden und Ruhlmann hatten ihn schon vor Treitschke übersetzt und in München und Berlin wurde er mit der Musik von Grétry gegeben. Die

Ferner war es mir früher als ein großer Übelstand erschienen, daß der zweite Aufzug durchaus im finstern Kerker spielte, in den, höchst unpassend, zuletzt der Minister, sein Gefolge und das ganze Volk kamen und dort beim Scheine einiger Fackeln Florestans Befreiung feierten. Der Schwierigkeit, daß die steinerne Bank, das Grab und so weiter sich auf der Bühne befanden, begegnete ich dadurch, daß ich

stücke ein, ein Lied für Rocco und eine größere Arie für Leonore. Da sie aber den raschen Gang der Handlung aufhielten, blieben beide Stücke wieder aus. Die Besetzung der Oper war folgende: Don Fernando — Herr Saal, Pizarro — Herr Vogl, Florestan — Herr Radichi, Leonore — Madame Milder,

Rocco — Herr Weinmüller, Marzelline — Demoiselle Bondra d. j., Therese (seit 11. Juni als Madame Treml), Jaquino — Herr Frühwald.

Die Kritik war zum Teil voll Begeisterung für Beethoven. In Bäuerles Theaterzeitung heißt es: »Wir bewunderten Beethoven in seiner ganzen Größe, und was noch mehr als dieses war — wir bewunderten den Meister mit einer Zahl von Anbetern, die noch vor der »Schlacht von Vittoria« zu seinen Antagonisten gehört haben. Endlich hat das große Genie einmal durchgedrungen und vermag es noch bei seinem Leben, sich seiner Werke zu erfreuen.

Die Musik zu dieser Oper ist ein tief gedachtes, rein empfundenes Gebilde der schöpferischesten Phantasie, der lautersten Originalität, des göttlichsten Aufschwungs des Irdischen in das unbegreifliche Himmlische«.

Das nächste bedeutende Ereignis des Jahres war die Aufführung einer Oper von Meyerbeer, der zum ersten Male auf dem Spielplan des Kärntnerthor-Theaters stand. Es war die Oper »Die beiden Kalifen«, die am 20. Oktober 1814 zum ersten und einzigen Male aufgeführt wurde. Rosenbaum sagt darüber in seinem Tagebuch: »Der Unsinn der Oper und der Musik ist gleich groß. Die Freunde des Komponisten wollten selbe retten, aber es gelang nicht. Vor dem gänzlichen Auszischen rettete das Ganze die Treitschke. Unglaublich distonierte die Buchwieser«. Bäuerles Theaterzeitung stimmt in ihrem Urteil so ziemlich mit dem Rosenbaums überein. Es heißt dort: »Man kann zwar der Musik des Herrn Meyerbeer einiges Verdienst nicht absprechen, und es liegt allerdings ein tiefes Studium in dieser Komposition. Die zu übertriebene Anstrengung jedoch, Neuheit hervorzubringen, gereicht diesem Produkt zum größten Nachteil. Sie fiel auch in Stuttgart durch. Der echte Kenner vermißt nicht, daß mancher ideenreiche Stoff in dieser Komposition liege, aber es mangelt an Ausarbeitung und an Zusammenhang. Das Sujet ist trivial, unwahrscheinlich und langweilig, ohne Witz und ohne Interesse«. Einige Tage nachher erschien allerdings in demselben Blatte eine Gegenkritik, welche die Schuld an dem Mißerfolg hauptsächlich dem schlechten Text zuschrieb. »Da es sich in diesem um eine Episode aus dem Leben Harun al Raschids handelt«, schlug der Kritiker vor, »die schlechten Dichter möchten sich doch nur an geringfügige Personen wagen, statt Männer im Grabe zu beunruhigen, deren Verehrung die Muse der Geschichte schon längst übernommen hat. Die Musik hat glückliche Ideen, die kein gewöhnliches Talent verraten. Im ganzen verdient sie um ihrer Gründlichkeit willen mehr Würdigung als ihr das Publikum zu zollen schien«.

E. H. Méhul.

Am 10. Dezember gab man zu Ehren der Kongreßmitglieder eine neue Oper von Joseph Weigl »Die Jugend Peters des Großen«. Der erste Akt ist der beste, schreibt Rosenbaum, der Einzug Peters mit Militär im dritten Akt ist ein schönes Tableau. Das Finale des ersten Aktes ist prächtig, aber nur mühsam wurde Weigl am Schlusse der Oper hervorgerufen. Im ganzen gefiel das Werk nicht. Der Stoff, den der Textdichter gewählt hatte, wurde später wiederholt zu Opern umgearbeitet. Er hat offenbar auch bei Lortzings »Zar und Zimmermann« als Vorbild gedient, Soden und Ruhlmann hatten ihn schon vor Treitschke übersetzt und in München und Berlin wurde er mit der Musik von Grétry gegeben. Die

Kompositon Weigls »ist sehr brav« heißt es in Bäuerles Theaterzeitung, »die Aufführung aber mittelmäßig, besonders schlecht Herr Frühwald, der mit seinem schrecklichen Deutsch für eine niedere Stufe der Kunst qualifiziert ist«. Die Kritik schließt mit der Bemerkung, die Dekorationen sind auf den Wiener Theatern immer hübsch, »es wäre oft zu wünschen, daß die Stücke gemalt und die Dekorationen geschrieben wären. Der Beifall wäre größer«.

Noch haben wir in diesem Jahre eine Anzahl musikalischer Ereignisse zu verzeichnen, die sich in dem Rahmen des Kärntnerthor-Theaters abspielten, ohne den Bühnenapparat in Anspruch zu nehmen. Vor allem ein Konzert am 26. März, in welchem Beethoven die Ouvertüre zu »Egmont« und die Sinfonie »Wellingtons Sieg« dirigierte. Dann ein zweites Konzert am 25. Dezember, in dem Beethoven die A-dur Sinfonie dirigierte zum Besten der Bürger in St. Marx.

Von den Ballettaufführungen dieses Jahres wären zu erwähnen: das pantomimische Ballett »Nina« oder »Die Wahnsinnige aus Liebe« von Milon, Ballettmeister aus Paris, Musik von Persuis, dann ein kleines Ballett von Aumer »Mirsilée und Antheros« oder »Amors Macht« mit Musik von Kreutzer. Beide hatten infolge der Mitwirkung der Familie Kobler einen außergewöhnlichen Erfolg.

Es war nicht leicht, den Mitgliedern des Kongresses neue und erfolgreiche Opern aufzuführen. Was wir auf dem Repertoire finden, sind meistenteils kleinere Opern, die bald wieder vom Spielplan verschwinden. Verhältnismäßig am besten gefiel noch die Oper »Joconde« von Isouard, 1. April 1815, und »Die Gefangene« von Della Maria, 2. Oktober. Eine günstige Ausnahme macht auch »Joseph und seine Brüder« von Méhul, 14. Juni. Die Kritik ist voll des Lobes. »Die Oper ist ein Meisterstück und wird mit einer Vollendung aufgeführt, die wir schon seit langem entbehrten. Méhuls Musik ist das Non plus ultra einer kraftvollen, feierlichen, edlen Komposition. In diesem Stile mußte ein solches Werk begleitet werden, um nicht zu kirchlich, aber auch nicht zu theatralisch erscheinen zu dürfen«. Die Besetzung war folgende:

Joseph	Herr Wild	Jakob	Herr Vogl
Simeon	,, Gottdank	Benjamin	Demoiselle Bondra

»Mit welcher frommen Heiterkeit spielt doch und singt Herr Wild, unser vaterländischer Sphärensänger, diesen Joseph. Mit welcher Anmut und Zartheit dringt sein Ton zu unserm Ohr! Wie ist sein ganzes Wesen gemacht, dieser Oper das dauerndste Glück zu bereiten. Herr Vogl verdient beinahe dieselben Lobreden. Demoiselle Bondra giebt den Benjamin. Sanftmut, Liebe und kindliche Einfalt sind die Grazien ihres Spiels und Gesangs. Nichts ist versäumt; die Chöre und das Orchester, die Dekorationen und das ganze Arrangement ist unübertrefflich. Dank, tausend Dank der liberalen Theaterdirektion, die uns einen solchen Hochgenuß bereitete«.[1]

Je weniger das Theater bieten konnte, desto mehr Abwechslung bot um diese Zeit die Politik. In der Nacht vom 6. auf den 7. März kam die Nachricht nach Wien, daß Napoleon von der Insel Elba entflohen sei. Am 13. März raffte sich der Kongreß auf, über Napoleon die Acht auszusprechen und begnügte sich mittlerweile abzuwarten, ob nicht die kriegerischen Ereignisse im Norden Deutschlands und Frankreichs eine neue Wendung der Politik herbeiführen würden. Diese erfolgte auch, als am 7. Juli Wellington und Blücher ihren Einzug in Paris hielten, der zweite Pariser Friede zu stande kam und die heilige Allianz gegründet wurde. Als dann die Kongreßmitglieder Wien verlassen hatten, konnte man in der Oper wieder eine Novität hören, »Helene« von Gyrowetz (16. Februar 1816). Dem Werk war allerdings kein dauernder Erfolg beschieden. Aber die Darstellerin der Titelrolle, Frau Seidler-Wranitzky, hatte doch wenigstens persönlich einen sehr großen Triumph zu verzeichnen. An effektvollen Szenen fehlte es in dem Werke nicht. Schon das erste Finale der Oper, bei dem der Vater, ein Anhänger des Königs von Schottland, seinen Sohn auf den Knien bittet, von der Gegnerschaft gegen den König abzustehen, von ihm aber abgewiesen wird und den Sohn dann, während er das Schiff besteigt, verflucht, schon diese Szene ließ an Bühnenwirksamkeit nichts zu wünschen übrig. Weniger gelang der Schluß des zweiten Aktes, wo Helene in ein Kloster flüchtet, das von den herbeieilenden Soldaten des Königs

[1] Mit Neid werden moderne Kritiker lesen, daß der damalige Referent am Ende seines Berichts sagen durfte: »Geschrieben nach der fünften Vorstellung, nachdem Referent keine der vorhergehenden versäumte«.

in Brand gesteckt wird und den Kriegern Gelegenheit gibt, die flüchtenden Nonnen bei den Haaren aus ihrem Versteck hervorzuziehen. Diese Szene erregte ganz gegen die Intentionen des Dichters nicht das Grausen, sondern das helle Gelächter des Publikums. Der letzte Akt, bei welchem Helene für ihren Bruder beim König Fürbitte einlegt und von ihm ohneweiters zur Königin von Schottland ernannt wird, machte einen sehr geringen Eindruck aufs Publikum. Immerhin kam es im Laufe des Jahres 1816 zu sechzehn Aufführungen der Oper.

b) Vom Auftreten Rossinis bis zu Webers „Euryanthe".

Kaum hatte sich Österreich von den Schrecken der vielen Kriegsjahre erholt, als in Wien auf musikalischem Gebiet ein Ereignis eintrat, das der momentanen Stimmung des Publikums vollkommen entsprach. Es war das Erscheinen Rossinis, dessen leichte unterhaltende Kunst den Wienern nach so vielen Jahren schwerer Sorge die erwünschte Erholung brachte. Im Sturm hat der italienische Meister das Publikum der österreichischen Hauptstadt nicht erobert. Am 26. November 1816 trat zum ersten Mal eine italienische Gesellschaft auf, die mit zwei kleinen Werken debütierte: mit der Oper »Adelina« von Pietro Generali und der Oper »Lingano felice« von Rossini. Beide Opern wurden ausgezischt. »Die einzige Madame Spada gefiel. Der Tenorist der ersten Oper wurde ebenfalls ausgezischt, jener der zweiten mit seiner Thaddädlstimme, ausgelacht. Das Ganze ist im Verhältnis zu den hohen Preisen erbärmlich. Wäre nicht der Hof anwesend gewesen, sie hätten die Oper nicht ausspielen dürfen«, so berichtet Rosenbaum. Dieser Anfang war nun allerdings nicht viel versprechend, aber es sollte bald besser kommen. Schon am 17. Dezember 1816 wurde Rossinis Oper »Tancred« zur Aufführung gebracht. Das Haus war ausverkauft, das Publikum ungemein beifallslustig. Alle Künstler wurden nach dem ersten und zweiten Akt gerufen. Die Oper »Tancred« mit der »himmlischen« Musik Rossinis hat enthusiastischen Beifall erhalten und alle Hörer entzückt. Den Preis hat jedoch Madame Borgondio in der Rolle des Tancred errungen, deren herrliche, unvergleichliche Altstimme mit lauter Anerkennung gewürdigt wurde. »So viel Kraft, so viel Schönheit, so viel süße Gewalt, so viel Lieblichkeit und Stärke muß so viel Jubel bereiten«. Ehrenvoll standen ihr Herr Tacchinardi und Madame Valsovani-Spada zur Seite. »Die wunderschöne Musik Rossinis, seine meisterliche Kunst zu instrumentieren und dabei den Gesang vorherrschen zu lassen, die Schönheit der Garderobe, das rasche Ineinandergreifen, Alles wurde mit lauter Anerkennung gepriesen, sogar der schale Text darüber vergessen«.



G. A. Rossini.

Noch einer Eigentümlichkeit müssen wir in diesem Jahr gedenken, der lebenden Bilder, deren erstes am 29. Mai 1816 Madame Schröder zur Darstellung brachte, indem sie verschiedene Gemütsbewegungen in zwölf mimisch-plastischen Darstellungen zum Ausdruck zu bringen versuchte. Diese Sitte, zu einem Ballett ein Konzert, womöglich mit Tableaus, sei es lebenden Bildern oder den erwähnten Darstellungen zu geben, erhielt sich seither durch längere Zeit.



Figurine von Ph. Stubenrauch. Saint Val (Anton Forti) in Himmels Oper »Fanchon, das Leiermädchen«.

In der italienischen Oper jagte mittlerweile eine Novität die andere. Insbesondere gefielen Rossinis »Italienerin in Algier«, die sich bis zum Jahre 1867 auf dem Spielplan erhielt und hundertmal gegeben wurde. Nächst ihr fand eine Oper von Himmel »Fanchon, das Leiermädchen« den meisten Beifall. Sie wurde zuerst am 13. Juli 1808 im Theater an der Wien gegeben und fand an der Hofoper, namentlich durch die außerordentliche Darstellung des Fräuleins Bondra als Fanchon erneuerten Beifall. Tief drang sie in den Charakter der Rolle, heißt es in einer Kritik, gewann ihm eine kindlich-gemütliche Seite ab und spielte so seelenvoll, daß sie allgemein rührte. Die deutsche Oper vermochte während der Zeit noch mit einigen ausgezeichneten Aufführungen Mozartscher Werke großen Erfolg zu erringen. Wir nennen vor allem eine deutsche Aufführung des »Don Juan« am 19. September 1817 und eine solche von »Figaros Hochzeit«, von der es insbesondere heißt, noch nie habe Wien einen höhern Genuß gehabt. Es war eine gemeinschaftliche Anstrengung sämtlicher Künstler, das Höchste »auf dem Gebiete der Thalia und Euterpe« zu liefern. Der Erfolg war glänzend. Neben Mozart erhielt sich Winters »Unterbrochenes Opferfest« noch immer auf dem Repertoire. Man nannte es auch damals noch ein herrliches Meisterstück, welches allein schon hinreichen würde, Winters Namen unsterblich zu machen.

Unter den Novitäten des Jahres 1818 spielt zunächst eine Oper von Herold »Liebe und Ruhm« (aufgeführt am 12. Februar) die hervorragendste Rolle. Der Inhalt derselben ist folgender: Karl von Frankreich und Margarete von Sizilien reisen inkognito. Ersterer als Troubadour, letztere als Pilgerin verkleidet. Sie treffen einander in einem Schlosse an der Meeresküste zwischen Nizza und Toulon, lieben einander und verbinden sich fürs Leben. Die Handlung ist demnach ähnlich der von »Johann von Paris«. So unbedeutend sie erscheint, so machte doch die Oper durch die ausgezeichnete Aufführung einen tiefen Eindruck auf das Publikum. Fräulein Wranitzky gab die Prinzessin. Es heißt von ihr, daß sie in Spiel und Gesang täglich größere Fortschritte machte. Herr Miller sang den Karl von Frankreich, ein junges Talent, von angenehmer Stimme; Herr Forti als Graf Bianco hatte leider nicht den gewünschten Erfolg, da die Partie für ihn zu hoch lag. Herr Meier jedoch als Freiherr Montalfiero war, wie immer in komischen Rollen, am Platze. Das Erscheinen der vierzehn Pilgerinnen in lilafarbenen Überröcken, mit schwarzen Samtkrägen und weißem breiten Strohhut, das Auftreten der vierzehn Troubadours, in



Figurine von Ph. Stubenrauch. Freiherr Montalfiero (Sebastian Meier) in Herolds Oper »Liebe und Ruhm«.

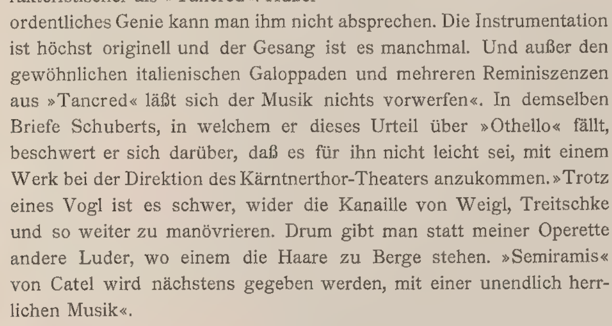
Blau und Weiß gekleidet, mit Harfen in der Hand, gefiel dem Publikum außerordentlich. Neben ihnen erschienen auf der Bühne Tänzer und Tänzerinnen, Damen und Herren in schönstem Schmuck; Ritter, Pagen, geharnischte Männer. Die Dekorationen, mit der Aussicht auf den Hafen, die mit bunten Segeln reich geschmückten Schiffe boten ein anziehendes Bühnenbild, wie man es in Wien noch selten gesehen hatte.

Am 27. März 1818 kam »Das Rotkäppchen« von Boieldieu zur Aufführung. Es ging der Oper eigentlich kein guter Ruf voraus, denn die Leipziger musikalische Zeitung schrieb noch vor der Aufführung: »in Wien dürfte die Musik dieser Oper nicht bis zum Ende angehört werden. Das prophezeie ich G. L. P. Sievers hiemit, angesichts von ganz Deutschland«. Die Prophezeiung erfüllte sich nicht, denn in Wien wurde die Oper nicht nur angehört, sondern mit großem Beifall aufgenommen und erhielt sich bis zum Jahre 1860 auf dem Repertoire des Kärntnerthor-Theaters.



Figurine von Ph. Stubenrauch. Zoraide (Th. Grünbaum) in Rossinis Oper »Richard und Zoraide«.

Ganz außerordentlich war der Erfolg der Rossinischen Oper »Othello« (aufgeführt am 29. April 1819), Text aus dem Italienischen des Di Salsa (Giovanni Berio Marchese di Salsa in Neapel). Auf dem Titelblatt des Riccordischen Klavierauszugs ist Berio als Dichter genannt. Über diese Oper schreibt Franz Schubert: »Letzthin wurde bei uns »Othello« von Rossini gegeben. Von unserm Radichi wurde alles recht gut exequiert. Diese Oper ist bei weitem besser, das heißt charakteristischer als »Tancred«. Außerordentliches Genie kann man ihm nicht absprechen. Die Instrumentation ist höchst originell und der Gesang ist es manchmal. Und außer den gewöhnlichen italienischen Galoppaden und mehreren Reminiszenzen aus »Tancred« läßt sich der Musik nichts vorwerfen«. In demselben Briefe Schuberts, in welchem er dieses Urteil über »Othello« fällt, beschwert er sich darüber, daß es für ihn nicht leicht sei, mit einem Werk bei der Direktion des Kärntnerthor-Theaters anzukommen. »Trotz eines Vogl ist es schwer, wider die Kanaille von Weigl, Treitschke und so weiter zu manövrieren. Drum gibt man statt meiner Operette andere Luder, wo einem die Haare zu Berge stehen. »Semiramis« von Catel wird nächstens gegeben werden, mit einer unendlich herrlichen Musik«.





Figurine von Ph. Stubenrauch. Richard (Herr Babnigg) in Rossinis Oper »Richard und Zoraide«.

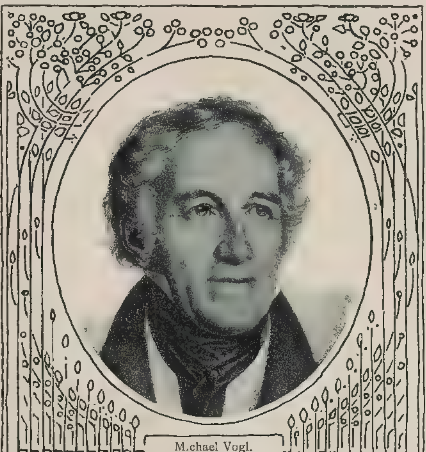
In der Oper »Othello« sang Frau Grünbaum die Desdemona, Forti den Othello, Vogl den Dogen und Radichi (der erste Sänger des Florestan, 1814) den Jago. Die Übersetzung des Werkes stammte von Grünbaum, dem Gatten der Sängerin, dem wir von nun an häufig als Übersetzer begegnen.

»Grünbaum war in Prag als erster Tenor engagiert und erfreute sich daselbst als gediegener Sänger der größten und verdientesten Beliebtheit. Sein Schauspielertalent war stets ein ganz geringes, und er verstand es nicht, in dieser Beziehung auch nur ganz bescheidenen Wünschen nachzukommen. Wie nun allmählich der Schmelz der Stimme wich, war Grünbaum als Künstler zur Unbedeutendheit

zusammengeschrumpft. Man ließ ihn dieses auch empfinden, und eine ungenügende Leistung als Titus wurde schonungslos ausgezischt. Es war das erste Mal, daß ihm so etwas in seinem Leben passiert war; er führte es sich aber auch so sehr zu Gemüt, daß er bald darauf sein Wirken als Sänger aufgab und nur mehr als Übersetzer von Operntexten für die Bühne tätig war. Seine renommiertesten Opernübersetzungen sind aus früherer Zeit »Der Barbier von Sevilla« (eine schwächere Übersetzung dieser Oper existiert auch noch von Kollmann in Graz), und später »Die Musketiere der Königin«.

Jahre waren verflossen, Grünbaum samt Gattin waren nach Wien gereist. Da fügte es sich, daß, nachdem man die Mozartsche Oper »Titus« von den Italienern in Wien oft und vielmal dargestellt gesehen hatte, dieselbe Oper wieder in das Repertoire der deutschen Opern aufgenommen wurde. Frau Grünbaum sang die Vitellia, die Altistin Waldmüller den Sextus. Nun wurde wieder Frau Grünbaum das erste Mal in ihrem Leben förmlich ausgezischt. — Das war doch schon die höhere Tragik des Geschickes zu nennen und man kann sich vorstellen, welchen Eindruck bei dem leidenschaftlichen Charakter der Frau Grünbaum eine so strenge Beurteilung von Seiten des Publikums erzeugen mußte, die sich einmal in Prag hatte hinreißen lassen, bei dem Gastspiel der Frau Waldmüller in der Oper »Tancred«, wo sich beide Künstlerinnen zu umarmen hatten, aus Eifersucht über den kolossalen Erfolg der Letzteren, diese in das Ohr zu beißen!«

Die beiden Sängerinnen Grünbaum und Waldmüller kamen übrigens bald wieder in einer zweiten Oper Rossinis zusammen auf die Bühne. Es war das Werk »Richard und Zoraide«, aufgeführt am 3. Oktober 1819. Beide Künstlerinnen wurden mit großem Beifall ausgezeichnet, neben ihnen Herr Forti. Einen dritten Erfolg hatte Rossini im Theater an der Wien zu verzeichnen, wo man am 28. September zum ersten Male den »Barbier von Sevilla« gab, der erst am 16. Dezember 1820 auf der Bühne des Kärntnerthor-Theaters erschien. In einer gleichzeitigen Kritik heißt es: »Die Musik wird, wie so viele andere Arbeiten Rossinis, die strengen Kenner entrüsten, die willigeren befriedigen und die Liebhaber entzücken. Nicht zu leugnen ist der schimmernde Reichtum seiner Melodien, obwohl Reminiszenzen nicht selten darin vorkommen. Nicht zu leugnen, daß der Komponist bestrebt war, die Situation zu charakterisieren, aber die Harmonie bleibt doch immer seine schwächste Seite«.


Michael Vogl.

Eine interessante Aufführung hatte in diesem Jahre auch das Ballett zu verzeichnen, nämlich ein heroisch-komisches Ballett »Der flatterhafte Page«, oder »Figaros Hochzeit« in drei Akten nach Beaumarchais, mit der Musik von Gyrowetz (10. November 1819).

Neben den großen Triumphen Rossinis gelingt es den deutschen und französischen Komponisten nur allmählich, sich mit Erfolg zu behaupten. Weigls Oper »Baals Sturz« hatte nur geringen Erfolg; am meisten nach dem ersten Akt, nach dem Weigl gerufen wurde, der jedoch seinen Hervorruf in erster Linie der ausgezeichneten Leistung Michael Vogls zu verdanken hatte. Viel besser gefiel noch eine kleine Oper von Herold, der »Tausch«, die am 1. Mai 1820 aufgeführt und bis zum Jahre 1832 63mal gegeben wurde. Es handelt sich in dieser Oper um zwei alte Bauern, die ihre Weiber austauschen und mit den neuen Gattinnen noch unzufriedener sind als vorher, weil die Weiber den Plan der Männer durchschauen und sich ihren neuen Gatten so unliebenswürdig als möglich zeigen. Die Aufführung war sehr gut, konnte aber zunächst nicht die Aufmerksamkeit des Publikums nach Gebühr in Anspruch nehmen, weil das darauffolgende Ballett »Alfred der Große« die Erwartung der Zuhörer so hoch spannte, daß man Herolds Musik am Anfang fast gar nicht beachtete. Erst spätere Wiederholungen fanden allgemeine Anerkennung.

Ganz verunglückt war eine Aufführung der Oper »Die Zwillingsbrüder« von Franz Schubert. Rosenbaum berichtet darüber: »Die Operette hat nichts Empfehlendes, doch Schuberts Freunde machten viel Lärm, die Gegenpartei zischte, am Ende stürmte man so lange, bis Herr Vogl erschien und sagte: »Schubert ist nicht zugegen. Ich danke in seinem Namen«. Eine ausführliche Kritik der Oper findet man in der

Biographie Schuberts von Kreissle v. Hellborn. Wir haben hier nur hinzuzufügen, daß am 19. August desselben Jahres abermals ein Zauberspiel Franz Schuberts im Theater an der Wien zur Aufführung


Neue Posse mit Gesang.

Heute Mittwoch den 14. Juny 1820, wird in den beyden k. k. Hoftheatern aufgeführt werden:

(Im Theater nächst der k. k. Burg.)
Von den k. k. Hof-Schauspielern:

Der Tagsbefehl.

Drama in zwey Aufzügen, von Carl Töpfer, k. k. Hofschauspieler.

Personen:

Der Herzog	Hr. Töpfer.
Major von Blankendorf	Hr Reil
Caroline, seine Frau	Dlle Kroseck.
Henriette, seine Tochter	Dlle Weber.
Theodor, Graf von Bannewitz, Hauptmann	Hr. Wothe
Friedrich Hellwitz, Rittmeister	Hr Kettel.
Ein General	Hr Sachs.
Ein General-Adjutant) des Herzogs	Hr. Klingmann.
Ein Flügel-Adjutant) des Herzogs	Hr. Schwarz.
Der Stabsprofoß	Hr. Koch.
Ein Husar	Hr. Krüger.
Ein Offizier	Hr Fux.
Ein Chyrurg	Hr. Hornung.
Kammerfrau) der Majorinn	Mad. Hannusch.
Valentin, Bedienter) der Majorinn	Hr. Wagner.

Offiziere im Gefolge des Herzogs Bediente Soldaten.
Die Handlung spielt in der Mitte des vorigen Jahrhunderts.

Nachher:

Der Oheim als Neffe.

Dramatische Kleinigkeit in einem Aufzuge. Nach dem Französischen, von F. A. v. Kurländer.

Personen:

Baron Wallhayn, Obrist	Hr. Korn.
Antonie, seine Gattinn	Mad. Neumann.
Graf Lindau, ihr Bruder	Hr. Wothe

Zum Beschluß:

Die Rosen des Herrn von Malesherbes

Ländliches Sittengemählde in einem Aufzuge, von A. v. Kotzebue.

Personen:

Lamoignon von Malesherbes	Hr Reil.
Susette	Mad. Neumann.
Peter	Hr. Wothe.

Mad. Neumann, vom Großherzogl. Baadenschen Hoftheater in Carlsruhe, wird die Ehre haben, obenangezeigte Gastrollen zu geben.

(Im Theater nächst dem Kärnthnerthore.)
Von den k. k. Hof-Operisten:

Zum ersten Mahle:

Die Zwillingsbrüder.

Posse mit Gesang in einem Aufzuge.

Die Musik ist von Herrn Franz Schubert.

Personen:

Der Schulze	Hr Meier.
Lieschen, dessen Tochter	Dlle. Vio
Anton	Hr Rosenfeld.
Der Amtmann	Hr. Gottdank.
Franz Spieß,) Invaliden	Hr. Vogl.
Friedrich Spieß,) Invaliden	
Landleute.	

(Das Stück spielt in einem Dorfe am Rhein).

Nachher:

Die zwey Tanten, oder: Ehemahls und Heute.

Komisches Ballet in zwey Aufzügen, von der Erfindung des Hrn. Aumer, Balletmeister der k. k. Hoftheater. Die Musik ist von Hrn. Kapellmeister Gyrowetz.

Personen

Mad Vieux-bois,) Rosaliens Tanten	Mad Horschelt.
Mad de Senange,) Rosaliens Tanten	Dlle. Millière.
Rosalie, ihre Nichte	Dlle Jul. Aumer.
Lisette, ihr Kammermädchen	Mad Rozier.
Blinval, Offizier, Rosaliens Liebhaber	Hr. Taglioni.
Frontin, sein Bedienter	Hr. Rozier.
Mr. Lecoq, ein alter Edelmann, Rosaliens bestimmter Bräutigam	Hr. Aichinger Vater.
Mr. Conte-pied, Tanzmeister	Hr. Pitrot.
Mr. Viell-Souche, Haushofmeister der Fr. v. Vieux bois	Hr. Destefani.
Zwey Bediente	Hr. Rossi u. Stempfel.
Ein Notarius	Hr. Mahler.

Tanzende Personen:

Mad Kohlenberg, Sedini, Neuwirth, Dlles Roiter, Greiner. Herren Aichinger S., Jos Kohlenberg.

Die Violin-Solos wird Herr Mayseder zu spielen die Ehre haben.

Die Freybillette sind heute ungültig.

Der Anfang ist um 7 Uhr.

zwischen Beaur und seinem Vertrauten Cedur, besonders aber das erste Stück des dritten Akts wurde gelobt. Man sagte von ihnen, sie seien herrlich geschrieben, voll Wahrheit des Ausdrucks und von auffallender Zartheit. Bezeichnend ist, daß gerade jenes Duett, das Siebert und Gottdank sangen, von Franz Schubert komponiert war, den man auf dem Theaterzettel gar nicht genannt hat. Von ihm stammte auch eine Tenorarie für Adzulin, die Herr Rosner sang.

Schon am 22. April 1821 hatte sich dem Publikum die neue Hoftheaterdirektion vorgestellt, Graf

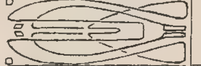
zusammengeschrumpft. Man ließ ihn dieses auch empfinden, und eine ungenügende Leistung als Titus wurde schonungslos ausgezischt. Es war das erste Mal, daß ihm so etwas in seinem Leben passiert war; er führte es sich aber auch so sehr zu Gemüt, daß er bald darauf sein Wirken als Sänger aufgab und nur mehr als Übersetzer von Operntexten für die Bühne tätig war. Seine renommiertesten Opernübersetzungen sind aus früherer Zeit »Der Barbier

… der Große« die Erwartung der Zuhörer so hoch spannte, daß man Herolds Musik am Anfang fast gar nicht beachtete. Erst spätere Wiederholungen fanden allgemeine Anerkennung.

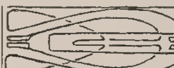
Ganz verunglückt war eine Aufführung der Oper »Die Zwillingsbrüder« von Franz Schubert. Rosenbaum berichtet darüber: »Die Operette hat nichts Empfehlendes, doch Schuberts Freunde machten viel Lärm, die Gegenpartei zischte, am Ende stürmte man so lange, bis Herr Vogl erschien und sagte: »Schubert ist nicht zugegen. Ich danke in seinem Namen«. Eine ausführliche Kritik der Oper findet man in der

Biographie Schuberts von Kreissle v. Hellborn. Wir haben hier nur hinzuzufügen, daß am 19. August desselben Jahres abermals ein Zauberspiel Franz Schuberts im Theater an der Wien zur Aufführung gelangte: »Die Zauberharfe«, aber nach einigen Wiederholungen ebenso vom Repertoire verschwand wie die »Zwillingsbrüder« im Kärntnerthor-Theater.

Den größten Erfolg hat wieder Rossini am 5. Juli mit der Oper »Die diebische Elster«. »Schon die Ouvertüre wurde wütend applaudiert. Rohrner gefiel sehr. Im Finale des zweiten Aktes wurde die kleine Passage, die Fräulein Laucher zu singen hatte, nicht weniger als dreimal gesungen. Am Schlusse der Oper erschien das ganze Personal, insbesondere Rohrner, Forti, Wranitzky, Fräulein Laucher und Siebert. Alles verließ sehr vergnügt das Theater. Es war zum Brechen voll«. Dies der Bericht Rosenbaums. Es fällt auf, daß derselbe Berichterstatter über die Erstaufführung des »Barbier von Sevilla« zwar schreibt, daß die Oper gefiel, aber von der zweiten Aufführung sagt: »Die Oper macht kein Glück und die Grünbaum als Rosine mißfiel«. Daß das Publikum nicht dieser Ansicht war, beweist schon die häufige Wiederholung des Werkes, das bis zum Jahre 1867 nicht weniger als 355mal aufgeführt wurde.



c) Von Weber bis Beethovens Tod.



Mitten in die Erfolge der italienischen Partei und Rossinis fällt der erste Vorstoß der deutschen Komponisten. Gleich zu Anfang des Jahres 1821 fand am 7. März das denkwürdige Konzert statt, in welchem Michael Vogl zum ersten Mal Schuberts »Erlkönig« vor dem Publikum des Kärntnerthor-Theaters sang. Das Konzert war eine der musikalischen Akademien, welche die Gesellschaft adeliger Damen zur Beförderung des Guten und Nützlichen veranstaltete. Das Programm bestand aus einem Konzertsatz von Spohr, gespielt von Leon de St. Lubin; Variationen auf zwei Klavieren von Worzischek, die Damen Schadt; Gesang von den Damen Schröder und Unger; dann folgte der »Erlkönig«, gesungen von Vogl und begleitet von Anselm Hüttenbrenner. Die Schlußnummer war Schuberts »Dörfchen«, als Quartett gesungen von Barth, Götz, Nejebse, Umlauf. Der Erfolg der Schubertschen Komposition war so groß, daß noch in diesem Jahre der »Erlkönig« in einem zweiten Konzert von Vogl gesungen wurde; diesmal begleitete Karl Schunke.

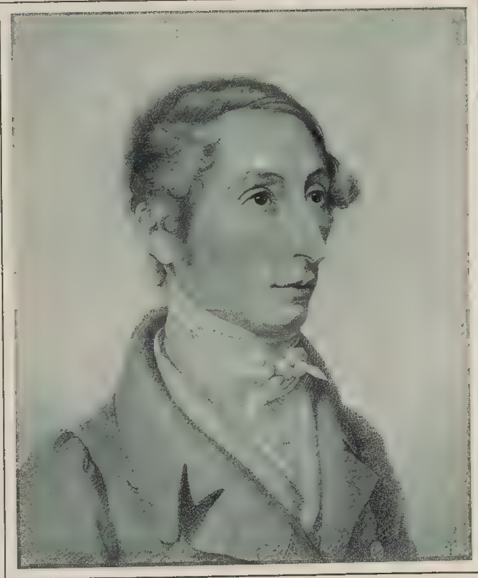
Auch die Franzosen hatten mit zwei reizenden Opern einen ziemlichen Erfolg aufzuweisen; die erste war die Oper »Raoul« von Grétry. In dieser sang Wilhelmine Schröder die Marie, Herr Forti den Blaubart, Herr Vogl den Kastellan und Frau Waldmüller den Vergy. Von der Schröder heißt es in einer gleichzeitigen Kritik, sie sei eine junge, talentvolle, ungemein liebliche und mit Energie ausgerüstete Künstlerin. Anfangs war sie wohl sehr befangen, aber sie wurde mit jedem Akte besser. Bezeichnend ist, daß man ihr den Rat gab, sich mit der Gesangstechnik eingehender zu befassen. Die ganze Oper wurde mit höchster Präzision gegeben und erhielt ungeteilten rauschenden Beifall.

Ihr folgte eine Aufführung des »Zauberglöckchen« (20. Juni 1821) von Herold. Adzulin (aus Tausend und eine Nacht) wirbt um die Sultanstochter und es gelingt ihm mit Hilfe der Glocke, welche ihm der Genius Ariel zur Verfügung stellt, alle Hindernisse zu beseitigen, die seiner Werbung entgegenstehen. Von dem Komponisten behauptete man, daß er ein sachkundiger Tonkünstler sei, der jedoch im Auffinden von Melodien nicht besonders glücklich war. Das Finale des zweiten Akts, ein komisches Duett zwischen Bedur und seinem Vertrauten Cedur, besonders aber das erste Stück des dritten Akts wurde gelobt. Man sagte von ihnen, sie seien herrlich geschrieben, voll Wahrheit des Ausdrucks und von auffallender Zartheit. Bezeichnend ist, daß gerade jenes Duett, das Siebert und Gottdank sangen, von Franz Schubert komponiert war, den man auf dem Theaterzettel gar nicht genannt hat. Von ihm stammte auch eine Tenorarie für Adzulin, die Herr Rosner sang.

Schon am 22. April 1821 hatte sich dem Publikum die neue Hoftheaterdirektion vorgestellt, Graf

Detingen (der bald wieder zurücktrat,) Mosel und Dietrichstein. Sie hatte erst gegen Ende des Jahres ihren ersten größeren Erfolg aufzuweisen: es war mit der Aufführung des »Freischütz« von Karl Maria von Weber am 3. November 1821 (bis 19. August 1868 wurde die Oper 313mal gegeben). Webers Auftreten in Wien war in mehr als einer Beziehung ein epochemachendes Ereignis.

Über die Aufführung schreibt Rosenbaum in seinem Tagebuch, daß die Kaiserin und die Erzherzoge anwesend waren, die Ouvertüre und Introduktion sowie der Jägerchor im dritten Akt mit Begeisterung aufgenommen wurden; von der zweiten Aufführung am 4. November schreibt er: sie gefiel mehr als gestern; und am 12. November heißt es abermals: die Oper gefällt immer mehr. Es war kein Zweifel, daß sich der »Freischütz« dauernd in der Gunst des Publikums befestigt hat. Endlich ein Erfolg der deutschen Oper, wie er seit Mozart in Wien nicht vorkam. In einer Kritik in Bäuerles Theaterzeitung ist zu lesen: »Hier ist ein Reichtum, an dem man sich, um klar zu sehen, erst gewöhnen muß«. Der Kritiker lobt die Oper wo er kann, tadelt hingegen die Vernachlässigung lieblicher Melodien. Am Schlusse heißt es: »Wer also von der heiligen Tonkunst nur Lust gespendet haben will, findet in dieser Beziehung seine Rechnung in der Weberschen Oper nicht. Es gehört etwas Resignation dazu, um sich an ihr recht zu erfreuen«. Die Oper sei nicht graziös, aber brav und tüchtig und hierauf sei es wohl auch in diesem Kunstwerke abgesehen. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß der Komponist von diesem Lobe aus Freundesmund viel härter getroffen wurde als von manchem Tadel seiner Gegner. Erst die Gunst des Publikums hat alle Bedenken verscheucht.



Karl Maria von Weber.

Bekanntlich wurde der »Freischütz« in Wien nicht genau so aufgeführt, wie Weber und Kind ihn geschrieben hatten. Kaiser Franz hatte das Schießen auf der Bühne verboten und so mußten Kaspar und Max sich eines Pfeiles und Bogens statt der Flinte bedienen. Auch einige Kürzungen wurden vorgenommen, aber schon bei Webers zweitem Besuche in Wien wurde die ursprüngliche Gestalt der Oper wieder hergestellt.

Noch ein zweites Werk, aber mit geringerem Erfolg, hatte in diesem Jahre die deutsche und speziell die romantische Oper aufzuweisen. Es war »Zemire und Azor« von Louis Spohr (20. Dezember 1821). Weder der Komponist noch das Publikum waren mit der Aufführung zufrieden. In einem Artikel der »Allgemeinen musikalischen Zeitung«[1] beschwert sich Spohr, daß das Kärntnerthor-Theater nicht alle seine Wünsche erfüllt habe. Er schreibt:

»Meinem Wunsche entgegen, gab man die Rolle der Zemire, die ich für Madame Grünbaum bestimmt hatte, einer zwar sehr talentvollen jungen Sängerin von schöner Stimme und herrlichen Anlagen, deren Kunstfertigkeit aber für diese schwere Partie nicht ausreichte. Die Folge davon war, daß manches umgeändert werden mußte, einiges ganz wegblieb. Zum Beispiel der Schluß der letzten Arie. Ferner gab man die Partie des Ali einem Sänger, der dem Publico schlimmer als verhaßt, nämlich lächerlich war. Um ihn nun so wenig als möglich zu zeigen, ließ man den Anfang des ersten Finales, das Duett zwischen Zemire und Ali, weg, und der ganze Rest des Finales wurde verdorben und ging verloren. Da die Oper erst spät zur Eröffnung der Barbajaschen Entreprise bestimmt wurde, so mußte das Einstudieren sehr übereilt werden, so daß nicht einmal eine eigentliche Generalprobe mit

[1] Allgemeine Musikzeitung 1821, S. 458.

Maschinerie und Requisiten stattfand. Dazu kam, daß der Kapellmeister sich nicht die Mühe gegeben hatte, sich in den Geist der Musik einzustudieren, oder die viel leichtere, die Tempi nach dem Malyelschen Metronom zu nehmen, denn auch diese wurden größtenteils vergriffen; genug die Aufführung war (nach dem Bericht eines meiner Schüler, der damals in Wien war) vom Anfang bis zu Ende unerträglich.

Überdieß war das Publicum und das darstellende Personale, der neuen Entreprise des Fremden abhold, in ungünstiger Stimmung: was war also natürlicher, als daß die Oper unbeachtet vorüberging, und nach einigen Aufführungen vom Repertoire wieder verschwand«.

Aus dieser Klage des Komponisten ist nicht zu entnehmen, wer den größeren Fehler beging, das Kärntnerthor-Theater oder der berichterstattende Schüler. Gewiß aber ist, daß Spohr selbst den größten Fehler nicht kannte, und der bestand keineswegs in der bis auf den heutigen Tag bei geringen Erfolgen landläufigen Vermutung, daß das Publikum gegen das Werk »etwas hatte«, und die Künstler schlecht spielten und sangen, sondern daß die Oper selbst nicht so viel wert war, als der Komponist glaubte. Die Oper verschwand schon am 15. Jänner 1822 vom Repertoire.

Je geringer der Erfolg der deutschen Oper war, desto leichteres Spiel hatten die Italiener. Rossini war unerschöpflich mit neuen Opern und neuen Melodien. Schon am 13. April 1822 trat er wieder mit einem neuen Werke vor das Publikum: es war »Zelmira«. Die Aufführung sicherte die höchste Einnahme des Jahres: 3800 Gulden. Rosenbaum berichtet, daß der Triumph des ersten Aktes durch die Sänger Davide, Ambrogi und die Eckerlin gesichert wurde. Der zweite Akt und das Finale gefielen weniger. Nach dem ersten Akt erschienen die Sänger mit Rossini vor dem Vorhang. »Wälscher Lärm«, der sich nach dem zweiten Akte wiederholte. Womöglich noch größer war der Erfolg der nächsten Oper »Konradin von Schwaben« am 7. Mai 1822; sie wurde zum Benefiz der Frau Rossinis, geborenen Colbran, gegeben, die durch ihren Gesang ebenso wie durch ihre außerordentliche Schönheit die Gunst des Publikums errang. Neben ihr wurden auch die anderen Mitglieder der italienischen Oper über alle Gebühr gefeiert, und es erregte nicht wenig den Unwillen und den Neid der deutschen Partei, als die hohen Honorare bekannt wurden, die den italienischen Künstlern gewährt wurden. Vom 13. April bis 24. Juli gaben die Italiener im ganzen 51 Opern. Rossini und die Colbran erhielten freie Hin- und Rückreise, freie Wohnung und monatlich über 1600 Gulden Münze, Davide erhielt 700 Gulden, Mombelli 666, Nozzari 500, Ambrogi 600 »und nun«, schreibt Rosenbaum, »will man dem Opernchor und Orchester für so viel Plage jedem 25 Gulden Wiener Währung geben. Das ist doch schändlich«.

In der deutschen Oper war Konradin Kreutzer mit zwei neuen Opern auf wenig Sympathien gestoßen. Man gab von ihm am 7. Juli 1822 die einaktige Oper »Die Alpenhütte«, die er selbst dirigierte. Ohne gerade glänzend zu sein, sagt ein Kritiker, ist der Tonsatz überall der Situation angemessen; doch mehr deklamatorisch als melodiös. In der zweiten Oper hingegen, »Libussa« (4. Dezember 1822), finden wir angenehme und charakteristische Melodien; die Arien sprachen weniger an als die Ensemblesätze. In Konradin Kreutzer sei der deutschen Oper ein recht freundlicher Stern aufgegangen. Zu dem Erfolg des Werkes, das bis zum Jahre 1829 34mal aufgeführt wurde, trug wesentlich die Leistung der Unger in der Titelrolle bei. Im Chor zeichneten sich besonders die Sängerknaben aus.

Um den Erfolgen der italienischen Gesellschaft doch auch auf deutscher Seite etwas Gleichwertiges entgegenstellen zu können, veranlaßte man am 7. März 1822 Karl Maria von Weber, den »Freischütz« selbst zu dirigieren. Die Vorstellung fand zum Benefiz der Wilhelmine Schröder statt. Rosenbaum schreibt darüber: »Als Weber gestern bei der Probe ins Orchester kam, wurde er mit Trompeten, Pauken, Vivat-Rufen und Klatschen empfangen. Er klagte sehr über Verstümmelungen und nannte sie Schnitte ins Eingeweide. Bei der Aufführung war das Haus über alle Begriffe voll. Weber wurde mit einstimmigem Rufen und Klatschen empfangen; ebenso nach der Ouvertüre. Zwei Gedichte wurden ausgeworfen, ein frischer Lorbeerkranz fiel auf die Bühne, gebunden mit einem weißen in Gold gestickten Atlasband und in demselben ein Gedicht. Weber wurde gerufen, deutete sehr bescheiden, daß er den Kranz nicht aufheben könne; am Schlusse erschien er inmitten des Personals wieder«. Am 9. März dirigiert Weber zum zweiten Male. Rosenbaum bemerkt, daß der Dirigent elend aussehe und huste.

»Ich bange sehr für sein Leben. Die Polizei ist auf ihn aufmerksam geworden wegen des Enthusiasmus, mit welchem er empfangen wurde«.

Diese Bemerkung über die Stellung der Polizei wird wohl nur dadurch verständlich, daß Weber ein Mitglied der sogenannten Ludlamshöhle war, in der die angesehensten Dichter und Schriftsteller Wiens verkehrten und durch ihr geselliges Treiben sowohl wie durch ihre Berufstätigkeit schon längst der Polizei des Metternichschen Regimes verdächtig wurden. Daß es bei aller Besorgtheit der Regierung doch zu nichts anderem kam als zu kleinlichen Maßregeln, heimlichen Überwachungen und Erkundigungen nach Webers Lebenswandel, wird niemand befremden, der mit den damaligen Prinzipien der Polizei einerseits und mit der völligen Harmlosigkeit des Komponisten anderseits vertraut ist.

Gegen Ende des Jahres, am 3. Oktober 1822, hat Wien das Josefstädter Theater in neuen Formen erstehen sehen. Aufgeführt wurde bei der Eröffnung die »Weihe des Hauses«, ein Gelegenheitsspiel in einem Akt, von Meisl. Beethoven, der die Musik dazu geschrieben hatte, dirigierte selbst. Das Orchester spielte ausgezeichnet, ebenso gelang die Aufführung des Stückes. Heisler, Beethoven, Meisl, Kaiser, Blumenfeld wurden gerufen. Alles verließ vergnügt das Theater »und der schönste Mondabend war«. (R)


Giacomo Davide.

Unter den Musikern dauerte mittlerweile der Streit zwischen der deutschen und italienischen Partei fort. Die Deutschen hatten die gelehrtesten Köpfe, insbesondere die Dichter und merkwürdigerweise auch die Kritiker auf ihrer Seite; zu den ersteren zählen wir namentlich Castelli und Holtei. Von Kritikern waren Mosel und Kanne unablässig bemüht, den Prinzipien der deutschen Komponisten zum Durchbruch zu verhelfen. Nur Grillparzer, der stille zurückgezogene Dichter war auf Seite Rossinis, aber er hütete sich wohl, an den ewigen Streitigkeiten, die namentlich in der Ludlamshöhle zwischen den einzelnen Parteien ausbrachen, aktiven Anteil zu nehmen; sinnend und grübelnd saß er als stummer Zuseher an dem Tische der Wiener Schriftsteller und schrieb erst, wenn er nachts nach Hause kam, seinen ganzen Groll gegen die Prinzipien, mit denen er nicht übereinstimmte, in sein Tagebuch nieder.

Eine der interessantesten Erscheinungen in dieser Tafelrunde war jedenfalls Mosel. Wie sein kritischer Kollege Friedrich August Kanne, setzte auch er einen besonderen Ehrgeiz darein, als Komponist zu gelten. Die Opern, die er schrieb, waren ein ganz merkwürdiger Beweis für die Vereinigung eines bescheidenen musikalischen Talents mit starker kritischer Begabung. Schon als im Jahre 1813 Mosels Oper »Salem« aufgeführt wurde, mußte dem Publikum der eigentümliche Stil des Werkes auffallen. Wir würden heute sagen, daß Mosel die letzten Konsequenzen der Anschauungen Glucks gezogen hat und in einem Stil schrieb, den wir heute entschieden wagnerisch nennen würden. Obgleich die Oper »Salem« dem Zuhörer mehr nachgeahmt als originell erscheint, auch im einzelnen an Reminiszenzen nicht frei ist, so gereicht sie, wie ein damaliger Kritiker sagt, dem Komponisten zu großem Verdienst. Die Musik geht durch das ganze Stück ununterbrochen fort, Rezitative wechseln nicht mit eigentlichen ausgeführten Arien, sondern nur mit kurzen lyrischen Ergüssen in melodischen gesangsweisen Chören und großen Situationsstücken. Den großen Stil und heroischen Charakter, den diese Gattung verlangt, fand man im ganzen glücklich getroffen und auch im einzelnen größtenteils festgehalten. Die Aufführung durch die Damen Milder, Laucher, die Herren Siboni und Vogl war ausgezeichnet; spätere Wiederholungen des Werkes gefielen immer weniger. Die geringen Erfolge schreckten indes Mosel nicht ab, sein dramatisches Prinzip von neuem praktisch zu erproben. Am 13. Juni 1818 gab man seinen »Cyrus





Cyrus (erstes Kostüm). Mandane.

Astyages. Cyrus.

Figurinen von Ph. Stubenrauch zu Ignaz Mosels Oper »Cyrus und Astyages«.
(13. Juni 1818 bis 11. März 1819.)

und Astyages«, große Oper in drei Akten nach Metastasio, von Mathäus von Collin, der trotz sorgfältigster Vorbereitung und glänzender Ausstattung bis 11. März 1819 nur sechs Aufführungen erlebte.

An der Seite Mosels kämpfte unentwegt für das Interesse der deutschen Oper der Dichter Castelli. Seine Anschauungen waren die folgenden: »Die Oper soll ein dramatisches Ganzes sein, ein Kunstwerk: Text und Musik sollen Hand in Hand gehen und die letztere ist nur zur Verstärkung des ersteren da. Der Text ist das Prinzipale, die Musik das Accessorium«.[1]

Castelli hat hier übersehen, daß vielleicht das Drama in der Oper die Hauptsache, aber schon im gesprochenen Drama das Wort ein »Accessorium« sein kann, daß mit einem Wort Drama und Wort keineswegs identisch sind. Wenn er ferner den italienischen Sängern vorwarf, daß sie lediglich schön sangen, so übersah er, daß gerade die italienischen Sänger seiner Zeit unübertrefflich im Spiel waren, und die deutschen, wie Castelli selbst berichtet, manchmal ganz abscheulich spielten und durch Stimme und Gesang wettmachen mußten, was sie als Schauspieler sündigten.

Es ist begreiflich, daß bei solcher Unterstützung von Seite der Theoretiker Weber mit seiner neuen Oper von vornherein leichteres Spiel hatte, als man es bei der steigenden Beliebtheit der Italiener erwarten konnte, die das große Publikum auf ihrer Seite hatten. Rossini hatte gleich zu Anfang des Jahres 1823 wieder eine Novität auf den Spielplan gebracht, die Oper »Mahommed II.« (die Belagerung von Korinth). Bei ihrer ersten Aufführung in Venedig wurde sie total ausgezischt, Rossini — so erzählte man — wurde damals eingesperrt und mußte sich verpflichten, in vier Wochen eine bessere zu schreiben. In Wien aber ging dank der ausgezeichneten Aufführung anfangs alles gut; die Introduktion wurde wiederholt und im zweiten Akt gefiel namentlich ein Terzett, nur am Schlusse war alles still. Die Oper wurde aber nach acht Aufführungen am 10. September 1823 vom Spielplan abgesetzt.



Isabella Colbran-Rossini.

So gering der Erfolg Rossinis diesmal gewesen sein mag, der Erfolg der nächsten deutschen Novität war jedenfalls noch geringer: es war das einaktige Singspiel »Das Ständchen« von Gyrowetz (7. Februar 1823). Rosenbaum berichtet, die Operette litt durch die Aufführung, besonders durch Nestroy und Rosner.

Nestroy trat zum ersten Male am 6. Oktober 1821 als Gouverneur in Grétrys »Richard Löwenherz« im Theater an der Wien auf, im Hofoperntheater zum ersten Male am 24. August 1822 als Sarastro auf. Rosenbaum schreibt darüber: »Die Zwettling (vom Burgtheater) erzählte mir, daß Nestroy ihre Mina heiraten will, wenn er beim Hoftheater engagiert wird. Er singt morgen den Sarastro und bat mich um meine Protektion. Ich stimme für diese Heirat nicht. Kupelwieser (ein dramatischer Schriftsteller) zeigte mir im Kärntnerthor den Nestroy; er soll eine hübsche Stimme, aber wenig Tiefe haben«. Von der Aufführung heißt es am folgenden Tage: »Nestroy hat viele Freunde, wurde schon beim Auftreten applaudiert und wiederholte seine Arie — wurde gerufen und sprach: »In diesen heiligen Hallen kennt man nur Nachsicht und Gnade«. Für diese Rolle hat er zu wenig Tiefe, seine Töne ähneln jenen des Seypelt«. Dies bestätigt auch die Theaterzeitung, die überdies bemerkt, Nestroy errege »durch Spiel und Gesang die schönsten Hoffnungen«. Am 3. September sang er den Sargines in Paërs gleichnamiger Oper mit wenig Glück, am 21. September den Kurt in Grétrys »Raoul, der Blaubart« mit Fräulein Schröder als Marie. Am 6. und 7. November 1822 tritt Nestroy zweimal im Theater an der Wien auf als Florestan in Grétrys »Richard Löwenherz«. In Rossinis »Othello« singt er den Dogen (italienisch), im »Fräulein vom See« den Douglas, in Schoberlechners »Der junge Onkel« den Folleville, in Gaveaux »Strickleiter« den Waller und in Beethovens »Fidelio« den Minister Fernando (!)[2] In den Männerquartetten Schuberts (mit dem er befreundet war) sang er wiederholt den zweiten Baß.

Bei Gelegenheit der Erwähnung Nestroys wollen wir den Ereignissen vorgreifen und zwei Kritiken zitieren, die über seine späteren Leistungen im Kärntnerthor-Theater geschrieben wurden. Er trat am 11. Juli 1830 als Adam im »Dorfbarbier" auf. Es heißt von ihm: »Seine Gestalt ist sehr empfehlend, sein Sprachorgan muß wohlklingend genannt werden und seine Stimme hinreichend für den Lokalgesang. Wir glauben übrigens, daß diese Stimme einer edleren Ausbildung fähig gewesen wäre und daß Herr Nestroy, wäre er gleich anfangs einen anderen Weg gegangen, sich gewiß für die feinsten komischen Rollen in der Oper geeignet hätte. Jetzt hat seine Stimme durch häufige Anwendung des österreichischen Jargons sehr gelitten. Er wurde dreimal hervorgerufen«.

Am 28. Juli 1830 trat Nestroy abermals in dem Singspiel »Der Sänger und der Schneider« auf. Damals schrieb die Theaterzeitung: »Bedenkt man, daß man in dieser Rolle einen der größten Komiker Deutschlands (Herrn Stracks) gesehen hat, so wird man gegen Herrn Nestroy nicht ungerecht sein,

[1] Castelli: Memoiren I. S. 199. — [2] Über Nestroys Tätigkeit als Opernsänger in Amsterdam und Brünn findet man sehr interessante Daten bei Dr. Moritz Necker: Johann Nestroy, Stuttgart 1891.

der hier nun einmal nicht durchgreifen konnte. Der Beifall war geteilt. Unter den Liedern trug Nestroy die Nachtigall am besten vor. Übrigens trug nicht bloß Herr Nestroy das Seinige dazu bei, uns nach Berlin (!) zu versetzen, weil er, so wie die anderen Darsteller, zu hastig und eifrig sprach«. Daß man Nestroy gerade als Komiker als ungenügend bezeichnete und ihm Berliner Anklänge zuschrieb, ist wohl das Merkwürdigste, was diesem seltenen Mann jemals an kritischem Urteil begegnet ist«.

Eine eigenartige Komposition war die am 15. Februar 1823 folgende tragische Oper Konradin Kreutzers »Kordelia«. In diesem Werk, das unter der Leitung des Komponisten zur Aufführung gelangte, sang die Schröder eine Stunde lang allein mit dem Chor. Die Handlung der Oper ist folgende: Kordelia hat sich gegen den Willen des Vaters vermählt und flieht mit ihrem Gatten in die Apenninen; dort wird ihr Gatte von Räubern ermordet und ihr Kind stirbt; sie selbst entweicht den Räubern, wird aber von ihnen wieder gefangen; vergebens versuchen sie, Kordelia zu trösten. Sie entkommt abermals, gerät auf der Flucht auf die Spitze eines Felsens, wird dort von einem niedergehenden Blitz geblendet, macht infolgedessen einen Fehltritt und stürzt in den Abgrund. Die Wahrheit des Vortrags, die Deutlichkeit und Schönheit des Spiels, das die Schröder in dieser Oper bekundete, bewiesen aufs neue ihren Beruf zu deklamatorischem Gesang. Die Oper wurde bis zum Jahre 1827 zwanzigmal gegeben.


Konradin Kreutzer.

Noch einmal hatte Rossini einen neuen Erfolg zu verzeichnen, als am 4. September seine Oper »Semiramis« in Szene ging, ein Werk, das bis zum 15. November 1864 hundertsechzehnmal aufgeführt wurde. Wie fast immer bei Rossinischen Opern, so hatte auch diesmal die ausgezeichnete Aufführung den größten Anteil an dem ungeheuren Erfolg. Das Duett zwischen der Fodor und Herrn Lablache, dann das der Fodor mit Comelli erregten einen ungeheuren Enthusiasmus. Trotzdem die Oper bis gegen 11 Uhr dauerte, war doch die Aufmerksamkeit und der Enthusiasmus des Publikums bis zum Schlusse auf gleicher Höhe geblieben.

Die Italiener hatten auch das Glück, eine neue vorzügliche Kraft für ihre Gesellschaft zu gewinnen, eine deutsche Sängerin zwar, aber doch eine solche, die auch in dem glänzenden italienischen Ensemble auftreten konnte. Es war Henriette Sontag, die am 23. August zum ersten Mal in Rossinis »Donna del Lago« auftrat. Man hatte damals noch keine Ahnung, welche ungeheure Erfolge gerade dieser Künstlerin in Zukunft noch beschieden sein werden; aber man fühlte doch, daß sie selbst in der ausgezeichneten italienischen Gesellschaft den besten Kräften nicht nachstehen werde. Es zeigte sich bald, daß man sich in dieser Erwartung nicht getäuscht hatte.

Mit der Begeisterung des Publikums auf der einen Seite und den ausgezeichneten Sängern auf der andern, Sängern, deren Leistungen selbst Karl Maria v. Weber zu ungeteilter Bewunderung hinrissen, konnte Rossini in aller Ruhe den abfälligen Bemerkungen der gegnerischen Kritik entgegensehen. Schon damals behauptete man in Wien, Rossinis Opern seien »Herostrate, welche mit Bewußtsein und Absicht die Brandfackel in den Tempel der Wahrheit und der Natur werfen, um ein Stückchen ihres dunklen Lebens zu beleuchten, welches sie für eine Ewigkeit halten«. Man nannte sie kurzweg angenehme Kaleidoskop-Variationen.

Je leidenschaftlicher die beiden Parteien in der deutschen und italienischen Oper aneinander geraten waren, desto größer war begreiflicherweise die Spannung, mit der man der ersten Aufführung von Webers »Euryanthe« entgegensah, mit der die Deutschen ihren größten Trumpf auszuspielen gedachten.

Über die Details dieser ersten Aufführung, so weit sie schon von Max Maria v. Weber in der Biographie seines Vaters mitgeteilt wurden, können wir hier hinweggehen. Wir wollen nur einige Bemerkungen hinzufügen, die insbesondere dem Rosenbaumschen Tagebuch entstammen und bisher nicht veröffentlicht worden sind. Rosenbaums eigene Kritik der »Euryanthe« ist selbstverständlich nur insoweit von Belang, als sie uns zeigt, wie ein musikalischer Dilettant und Praktiker über die neue Musik gedacht hat. »Schöne, herrliche Musik«, schreibt er am 25. Oktober 1823 in sein Tagebuch. »Nur wegen der Rezitative unverständlich. Darum sehr langweilig. Früh las ich die »Euryanthe«, gefiel mir, abgerechnet von Unwahrscheinlichkeiten«. Den Mittag des 25. brachte Weber bei Rosenbaum zu; Koch, Fiala, Melini, Neumann und Wolf waren anwesend. Der Hausherr überbrachte Weber einen Blumenstrauß. Nach

Samstag den 25. October 1823.

K. K. Hoftheater nächst dem Kärnthnerthor.
Zum ersten Mahle:
Unter persönlicher Leitung des Compositeurs:

Euryanthe.

Große romantische Oper in drey Aufzügen, von Helmine von Chezy, geborne Freyinn von Klencke.
Musik von Herrn Carl Maria v. Weber, königl. sächsischen Hof-Kapellmeister.

Personen.

König Ludwig der Sechste	Hr. Seipelt.
Adolar, Graf zu Nevers und Rethel	Hr. Haizinger.
Lysiart, Graf zu Forest und Beaujolois	Hr. Forti.
Euryanthe von Savoyen	Dlle. Sontag.
Eglantine von Puiset	Mad. Grünbaum.
Rudolph,) ein Brautpaar	Hr. Rauscher.
Bertha,) ein Brautpaar	Dlle. Teimer.

Fürsten und Fürstinnen.
Große, Edeldamen und Pagen.
Ritter. Knappen. Jäger. Vasallen. Landleute und Burgbewohner.
Spielleute. Herolde. Trabanten und Reisige.
Die Scene ist abwechselnd zu Nevers und Schloß Premery, die Zeit 1110.

Die neuen Decorationen sind von den Herren Janitsch und Gail, k. k. Hoftheatermahlern.
Das Costume ist nach Angabe des Herrn Ph. v. Stubenrauch, k. k. Hoftheater-Costume- und Dekorations-Director.
Die Tänze und Gruppirungen vom Herrn Balletmeister Taglioni.
Freybillerte sind heute ungültig.

Die Bücher sind in der Wallishausser'schen Buchhandlung (am hohen Markt Nro. 543), und Abends an der Kasse für 1 fl. 15 kr. zu haben.

Die Oper: Euryanthe, wird in wenigen Tagen im Clavier-Auszug, mit und ohne Text, die Ouverture zu zwey und zu vier Händen, später die ganze Oper auch zu vier Händen, dann in Flöten- und Violin-Quartett ꝛc., in der Musikhandlung S. A. Steiner und Comp. (am Graben Nro. 572 im Paternostergäßchen), als den alleinigen rechtmäßigen Verlegern, zu haben seyn.

Der Anfang ist um 7 Uhr.

K. K. priv. Theater an der Wien.

Der Wolfsbrunnen.

Zauberspiel mit Chören, Tänzen und Märschen, in zwey Aufzügen, von Hrn. Aloys Gleich.
Musik von Herrn Franz Roser, Kapellmeister dieser Bühne.
Die Tänze und Gruppirungen von Herrn Minetti.
Der große Einzugsmarsch von Herrn Occioni.
Die neuen Decorationen von Herrn Neefe. Die Maschinerie von Herrn Roller.
Das neue Costume von Herrn Lucca Piazza.

Personen.

Jetta, Feenfürstinn, und selbst verzaubert	Dlle. Eichenhoff.
Helma, ihre Erzieherinn	Mad. Vogel.
Armin	Hr. Fichtner.
Borusko, Jettas Feldherr	Hr. Palmer,
Löwenzahn, Vögt in Jettas Zauberburg	Hr. Spitzeder.
Aflulf,) Ritter aus Jettas Gefolge	Hr. Vollkommen.
Sikar,) Ritter aus Jettas Gefolge	Hr. Nereni.
Helmo,) Ritter aus Jettas Gefolge	Hr. Hann.
Liebold,) Ritter aus Jettas Gefolge	Hr. Renner.
Uffo, Oberjäger Armins	Hr. Posinger.

Eine Schattengestalt. — Ritter. Kriegsknechte. Jäger.
Amazonen. Nymphen. Genien. Amoretten. Gefolge Jettas. Schattengestalten. Dämonen.

Dlle. Eichenhoff wird die Ehre haben, in obiger Rolle ihren ersten theatralischen Versuch zu wiederholen, und bittet um gütige Nachsicht.

Die Wölfinn wird dargestellt durch Herrn Leopold Mayerhofer, gymnastischen und mechanischen Künstler, ein ehemaliges Mitglied des Kunst- und Schulbereiters Herrn de Bach.

Mit Bezug auf die im Juny d. J. erfolgte Ankündigung, die Eintrittspreise bey besonders kostspieligen Spektakeln betreffend, sind die früher bestandenen Preise für diese Darstellung auf immer festgesetzt; nähmlich:

	Conv.-Mze.		W. W.
Eine Loge	6 fl. — kr.	oder	15 fl. — kr.
Ein gesperrter Sitz im ersten Parterre oder ersten Gallerie	1 fl. — kr.		2 fl. 30 kr.
Ein gesperrter Sitz im zweyten Parterre oder zweyten Gallerie	48 kr.		2 fl. — kr.
Eintritt ins erste Parterre oder erste Gallerie	42 kr.		1 fl. 45 kr.
Desgleichen ins zweyte Parterre oder zweyte Gallerie	30 kr.		1 fl. 15 kr.
Desgleichen in die dritte Gallerie	18 kr.		45 kr.
Desgleichen in die vierte Gallerie	10 kr.		25 kr.

Ungeachtet der höhern Eintrittspreise belieben die resp. Abonnenten sich ihrer Abonnementskarten wie bisher zu bedienen.

Cassa-Oeffnung um 5 — Anfang um 7 — Ende um halb 10 Uhr.

Musikcharade und den ganzen dritten Akt das interessanteste, wirkungsvollste musikalische Gemälde aller menschlichen Leidenschaften; die deutsche Tonkunst beginne mit der »Euryanthe« eine neue Epoche, die deutschen Kunstschätze seien mit einem Brillanten bereichert worden. Man lobte auch die Dekorationen, die von den Hoftheatermalern Herrn Janitsch und Gail verfertigt waren, sowie die Kostüme des Herrn Stubenrauch, »wie überhaupt die liberale Direktion ihre Achtung für die deutsche Kunst neuerdings durch die reichste Ausstattung bewies«. Auch Mosel sprach sich lange vor der Aufführung (am 17. Oktober 1823) für die »Euryanthe« aus; er hatte sie auf dem Klavier gehört und fand sie in

[1] Allgemeine musikalische Zeitung. Leipzig 1823, 25. Jahrgang. 29. Seite 457—458.

der hier nun einmal nicht durchgreifen konnte. Der Beifall war geteilt. Unter den Liedern trug Nestroy die Nachtigall am besten vor. Übrigens trug nicht bloß Herr Nestroy das Seinige dazu bei, uns nach Berlin (!) zu versetzen, weil er, so wie die anderen Darsteller, zu hastig und eifrig sprach«. Daß man Nestroy gerade als Komiker als ungenügend bezeichnete und ihm Berliner Anklänge zuschrieb, ist wohl das Merkwürdigste, was diesem seltenen Mann jemals an kritischem Urteil begegnet ist«.

Eine eigenartige Komposition war die am 15. Februar 1823 folgende tragische Oper Konradin Kreutzers »Kordelia«. In diesem Werk, das unter der Leitung des Komponisten zur Aufführung gelangte, sang die Schröder eine Stunde lang allein mit dem Chor. Die Handlung der Oper ist folgende: Kordelia hat sich gegen den Willen des Vaters vermählt und flieht mit ihrem Gatten in die Apenninen; dort wird ihr Gatte von Räubern ermordet und ihr Kind stirbt; sie selbst entweicht den Räubern, wird aber von ihnen wieder gefangen; vergebens versuchen sie, Kordelia zu trösten. Sie entkommt abermals.

rissen, konnte Rossini in aller Ruhe den abfälligen Bemerkungen der gegnerischen Kritik entgegensehen. Schon damals behauptete man in Wien, Rossinis Opern seien »Herostrate, welche mit Bewußtsein und Absicht die Brandfackel in den Tempel der Wahrheit und der Natur werfen, um ein Stückchen ihres dunklen Lebens zu beleuchten, welches sie für eine Ewigkeit halten«. Man nannte sie kurzweg angenehme Kaleidoskop-Variationen.

Je leidenschaftlicher die beiden Parteien in der deutschen und italienischen Oper aneinander geraten waren, desto größer war begreiflicherweise die Spannung, mit der man der ersten Aufführung von Webers »Euryanthe« entgegensah, mit der die Deutschen ihren größten Trumpf auszuspielen gedachten.

Über die Details dieser ersten Aufführung, so weit sie schon von Max Maria v. Weber in der Biographie seines Vaters mitgeteilt wurden, können wir hier hinweggehen. Wir wollen nur einige Bemerkungen hinzufügen, die insbesondere dem Rosenbaumschen Tagebuch entstammen und bisher nicht veröffentlicht worden sind. Rosenbaums eigene Kritik der »Euryanthe« ist selbstverständlich nur insoweit von Belang, als sie uns zeigt, wie ein musikalischer Dilettant und Praktiker über die neue Musik gedacht hat. »Schöne, herrliche Musik«, schreibt er am 25. Oktober 1823 in sein Tagebuch. »Nur wegen der Rezitative unverständlich. Darum sehr langweilig. Früh las ich die »Euryanthe«, gefiel mir, abgerechnet von Unwahrscheinlichkeiten«. Den Mittag des 25. brachte Weber bei Rosenbaum zu; Koch, Fiala, Melini, Neumann und Wolf waren anwesend. Der Hausherr überbrachte Weber einen Blumenstrauß. Nach Tische blies Melini auf einem Trichter und sang, Weber akkompagnierte und lachte viel. Um 6 Uhr begab sich Rosenbaum mit seiner Gattin ins Theater; neben ihr saß Moscheles, neben Rosenbaum Koch. Webers Empfang war jenem am 7. März 1822 ähnlich. Er wurde nach jedem Akt und am Schlusse zweimal gerufen. Die Sontag, Grünbaum und Forti gefielen sehr, ganz mißfiel Haizinger in Gesang und Spiel, vorzüglich gefiel das erste Duett im I. Akt zwischen der Sontag und Grünbaum sowie das zweite Finale. Der Jägerchor wurde dreimal gesungen.

Adelaide Comelli-Rubini.

Die später abnehmende Begeisterung des Publikums war für die deutsche Partei um so unangenehmer, als sie in demselben Jahre noch einen ähnlichen zweifelhaften Erfolg zu verzeichnen hatte: es war am 12. Dezember 1823, als im Theater an der Wien Schuberts »Rosamunde« aufgeführt wurde, zum Benefiz der Emilie Neumann. Rosenbaum schreibt zu dieser Aufführung die wenigen, aber bezeichnenden Worte »Leer, langweilig, unwahrscheinlich, zahlte für meinen Sitz zehn Gulden«. Auch über diese Aufführung brauchen wir jetzt keine Worte mehr zu verlieren. Aber wir müssen erwähnen, daß der Streit der deutschen und italienischen Partei im ganzen Reiche ein lebhaftes Echo fand und daß sich schließlich Louis Spohr entschloß, von Kassel aus den deutschen Komponisten zu Hilfe zu eilen. Er erließ in der Allgemeinen musikalischen Zeitung einen Aufruf an deutsche Komponisten, in welchem er sagt:

»Zweck dieser Zeilen ist, die deutschen Komponisten aufzufordern, sich durch große und zweckmäßige Tätigkeit in Besitz des Opern-Repertoirs zu setzen und alles Fremde (wenn es nämlich gehaltlos ist) nach und nach davon zu verdrängen. Die früher sehr gefährliche Konkurrenz der Franzosen hat nun auch aufgehört, da die vorzüglichsten ihrer Komponisten teils tot sind, teils nicht mehr fürs Theater schreiben«.

»Nur Wien, die Stadt, von der ächte deutsche Kunst ausgegangen ist, macht bis jetzt eine Ausnahme. Dort ist immer noch ein Publikum, das bestochen von der Virtuosität der dort anwesenden italienischen Sänger dem süßen Girren sein Ohr leiht«.[1]

Die zeitgenössische Kritik, soweit sie von der deutschen Partei ausging, verhielt sich der »Euryanthe« gegenüber durchaus wohlwollend. Kanne nannte in der Theaterzeitung die Ouverture eine geistvolle Musikcharade und den ganzen dritten Akt das interessanteste, wirkungsvollste musikalische Gemälde aller menschlichen Leidenschaften; die deutsche Tonkunst beginne mit der »Euryanthe« eine neue Epoche, die deutschen Kunstschätze seien mit einem Brillanten bereichert worden. Man lobte auch die Dekorationen, die von den Hoftheatermalern Herrn Janitsch und Gail verfertigt waren, sowie die Kostüme des Herrn Stubenrauch, »wie überhaupt die liberale Direktion ihre Achtung für die deutsche Kunst neuerdings durch die reichste Ausstattung bewies«. Auch Mosel sprach sich lange vor der Aufführung (am 17. Oktober 1823) für die »Euryanthe« aus; er hatte sie auf dem Klavier gehört und fand sie in

[1] Allgemeine musikalische Zeitung. Leipzig 1823, 25. Jahrgang. 29. Seite 457—458.

22*

hohem Grade vortrefflich, Verstand und Gefühl, die bei den jetzt grassierenden Opern zum Entbehren verdammt sind, kommen in dieser Oper vollauf zu ihrem Recht.

Am 7. Mai dieses Jahres führte Beethoven im Kärntnerthor-Theater drei Sätze aus der großen D-moll-Messe auf, ebenso die neunte Sinfonie, in der die Damen Sontag und Unger, dann die Herren Haizinger und Seipelt sangen. Umlauf dirigierte damals gleichzeitig mit Beethoven, das heißt er übernahm eigentlich die Leitung der Aufführung, die nur aus Höflichkeit in erster Linie dem Komponisten überlassen war. Die Theaterzeitung ist des Lobes voll, es sei unbegreiflich, wie das Orchester diese ungemein schwierige Komposition mit drei Proben so vollkommen hat aufführen können, und dieses Orchester bestand größtenteils aus Dilettanten. »Das kann man nur in Wien finden«. Es wundert uns natürlich nicht, wenn Männer wie Rosenbaum über die neu aufgeführten Werke in ihr Tagebuch schreiben: »Schön, aber langweilig, nicht sehr voll, viele Logen leer, vom Hofe niemand. In Anbetracht des zahlreichen Personals wenig Effekt. Beethovens Anhänger lärmten, der größere Teil blieb ruhig, viele warteten nicht ab«. Was soll man aber dazu sagen, daß selbst Mosel über die neunte Sinfonie schrieb: »Das erste Allegro und besonders das Scherzo der Sinfonie sind vielleicht das Geistreichste, was Beethoven in diesem Fache geschrieben hat. Das Andante ist schön, aber neben jenen beiden Stücken hat es nicht denselben Rang, das Finale aber, eine Bizzarerie ohnegleichen, gehört unter jene Dinge, von denen man sagen möchte, was die Franzosen einst von einem ihrer extravaganten Dichter sagten: »Um nicht zu schreiben, wie andere, schreibt er, was niemand geschrieben haben möchte. Doch sollen diese Worte nicht ein Urteil, sondern bloß eine Meinung sein«.


Josefine Fodor-Mainville.

Und das war derselbe Mosel, der unausgesetzt gegen die Italiener schrieb und die österreichischen Klassiker verteidigte. Selbst dem Komponisten der »Euryanthe« zollte Mosel später nur ein bedingtes Lob. Er schreibt über ihn am 22. September 1824: »Nach meiner Meinung ist Weber unter den jetzt lebenden Komponisten der Einzige, der aus dem unglücklichen Kampf der dramatischen mit der Konzertmusik als Sieger heraustreten sollte, wenn er nicht vergißt, was er in seiner »Euryanthe« hie und da getan, daß die Musik den Weg zum Verstand und zum Herzen nur durch die Ohren finden kann«. Fast zu gleicher Zeit war Mosel über die Behandlung der Klassiker durch die Italiener entsetzt. Er schreibt einmal: »Wenn man von Mozarts »Figaro«, der jetzt von den trefflichen italienischen Sängern ausgezeichnet gut gegeben wird, muß sagen hören: Mein Gott, was ist so eine Mozartsche Oper, worin kein Gesang ist, gegen eine Rossinische, so muß man schon viel Unsinn haben anhören und ertragen gelernt, um nicht auf der Stelle den Tod davon zu haben«. Und bei anderer Gelegenheit schreibt er über die Italiener: »Die Gurgler, die Notenmultiplikanten, die musikalischen Seiltänzer, mit einem Wort: die Italiener sind schon hier und werden, wie es heißt, ihr Getöse am 1. April beginnen«. Der so erbitterte Gegner der Italiener war somit in dem Urteil über die eigene Partei gerade bei den bedeutendsten Kunst-

werken durchaus nicht sicher. Wie konnte man unter solchen Umständen von dem großen Publikum eine unbedingte Anerkennung verlangen?

Dazu kam, daß auch die deutsche Oper nicht gerade bedeutende Werke zur Aufführung brachte. Wir nennen zunächst den »Taucher«, romantische Oper in zwei Akten von Konradin Kreutzer (24. Jänner 1824). Rosenbaum schreibt: »Das Buch schlecht, die Musik wenig Interesse. Machte kein Glück, nichts gefiel sehr, ein Allegro des Terzetts der Sontag, Unger und des Herrn Haizinger wurde repetiert. Am Schlusse alle gerufen, aber es war nur der Beifall der Gönner«. Der Textdichter hatte den Schillerschen Taucher einigermaßen umgeändert. Bei ihm ist der Taucher der unerkannte Sohn des vertriebenen Bruders eines schwermütigen Herzogs Lorenzo. Er wirbt um dessen Tochter, also um seine Cousine. Wohlweislich aber taucht er nur einmal und bekommt die Tochter. Die Theaterzeitung bezeichnet die Musik als angenehm, leicht verständlich und heiter. Der Komponist malt alle Situationen aus, ohne den Zuhörer zu besonderer Anstrengung zu nötigen. Bei der Aufführung war die Unger der Taucher, die Sontag gab die umworbene Prinzessin Alfonsine, Herr Forti den schwermütigen Herzog und Herr Haizinger den Bruder Antonio von Calabrien. In der Ausstattung fiel die Darstellung der Charybdis auf, die als ein Ringelspielmechanismus und als horizontale Windmühle bezeichnet wird.

Glücklicher als die Deutschen waren in diesem Jahr die Franzosen. Auber errang einen vollständigen Triumph mit seiner Oper »Der Schnee«, die am 19. März zum Benefiz des Herrn Forti gegeben wurde. Alles war entzückt über die liebliche Musik, den interessanten Text und die gute Darstellung durch die Damen Sontag und Unger, die Herren Forti und Haizinger. Man behauptete zwar schon damals, daß die Musik zu leicht sei und nirgends sonderliche Tiefen verrate, aber man bezeichnete sie doch als angenehm und überraschend charakteristisch.

Anton Haizinger.

Im Jahre 1825 hatte der Tod unter den bedeutendsten Komponisten und Sängern reiche Ernte gehalten. Am 13. April starben der Komponist Worzischek und der Abbé Gelinek, am 7. Mai starb Salieri, der ein Menschenalter hindurch das Musikleben Wiens beherrscht hatte, am 1. Juni wurde der Tod des Tenoristen Gerstäcker gemeldet und am 17. Oktober der des Bassisten Fischer und des Komponisten Peter Ritter von Winter, der einst mit Mozart um die Palme gestritten hatte.

Wieder hatte jetzt Mosel Gelegenheit, als Komponist vor das Publikum zu treten. Nachdem er schon im vorigen Jahr Händls Oratorium »Jephta« übersetzt und instrumentiert hatte und in diesem Jahr »Salomon« von Händl im Burgtheater zur Aufführung brachte, kam er auch als Komponist zu Wort, indem er die Ouvertüre zu Grillparzers »König Ottokars Glück und Ende« schrieb, zu dem die übrige Musik von Seyfried komponiert war. Mosel sagt selbst, daß er versucht habe, in der Ouvertüre den düsteren, unruhigen, heroischen Charakter Ottokars zu schildern. Am Schluß derselben habe er nach einem Übergang von C-moll nach G-moll das »Gott erhalte« in C-dur angebracht. Der Erfolg des ganzen Dramas soll nach seinem Bericht ein ungeheurer gewesen sein. Schon um 5 Uhr waren keine Plätze mehr zu bekommen und das Publikum harrte auf seinen Plätzen bis $^1/_4$12 Uhr aus, um dann noch eine Viertelstunde lang den Dichter durch Beifall zu ehren. Es ist vielleicht nicht uninteressant,

bei dieser Gelegenheit zu erwähnen, daß für eine Loge in dieser Vorstellung 20, 50 und 80 Gulden bezahlt wurden.

Das Burgtheater hatte in diesem Jahr noch eine zweite Vorstellung zu verzeichnen, an der die Musik einen hervorragenden Anteil hatte: es war die Aufführung von »Preziosa« am 2. Juni 1825, in der Fräulein Neumann (später verehelichte Haizinger) in der Titelrolle auftrat und das Publikum als Sängerin, Tänzerin und Schauspielerin entzückte.

Wenn das Kärntnerthor-Theater im Jahre 1825 weniger leistet als sonst, so ist daran hauptsächlich der Umstand schuld, daß es vom 11. bis 30. Juni geschlossen war, dann am 30. Juli abermals schloß und bis 26. April 1826 geschlossen blieb. Aber auch für den Monat Juli war das Theater ganz dem Herrn Hensler überlassen, damit er für die Zeit, in der im Josefstädter Theater bauliche Veränderungen vorgenommen werden mußten, hier die Vorstellungen fortsetzen könne und in seinem Geschäft keinen Schaden leide. Da nun im Laufe des Jahres auch im Theater an der Wien zeitweilig die Vorstellungen eingestellt wurden, so spielte Hensels Gesellschaft auch dort, so daß eine Zeit hindurch das Personal des kleinsten Theaters der Hauptstadt die Aufführungen von drei Theatern besorgte.



François Adrien Boieldieu.

Unter den aufgeführten Stücken fällt eines durch seinen klassischen Titel auf: »Der Erlkönig«, romantisches Zauberspiel, Melodram mit Chören, Tänzen und Märschen in drei Aufzügen von Franz Xaver Told, Musik von Gläser (zum ersten Mal in der Josefstadt, 15. Mai 1824). Es handelt sich darin nicht um den Erlkönig Goethes, auch Schuberts Musik ist glücklicherweise nicht benützt worden. Die Handlung ist vielmehr folgende: Gylf, der Erlenkönig ist seines wüsten Lebens wegen vom Schicksal verurteilt, in einer Kluft als Adler zu hausen. Nur einmal im Jahre darf er sich als Mensch zu einem weiblichen Wesen gesellen und versuchen, ob es sich seiner Erlösung annehme. Er findet die Fischerstochter Waldina und bringt sie auf sein Schloß. Dorthin gelangt auch Waldinas Bräutigam, der Jäger Alf. Gylf verspricht beiden die Freiheit, wenn Waldina den Mut hat, nach Mitternacht einem Adler (in den er sich ohne ihr Wissen verwandelt haben wird) eine goldene Feder auszureißen. Das tut sie und der Bann ist gelöst. In einer Kritik hieß es: »Wir gratulieren dem Herrn Verfasser zu dem Erfolg seines neuesten Werkes, das ohne Zweifel ein gern gesehenes Kassestück werden wird, wenn ihm nicht etwa die Jahreszeit Eintrag tut«. Die Chöre Gläsers mußten wiederholt werden, die Dekorationen Nipperdeys fanden ungeteilte Bewunderung.[1]

[1] Am 21. Februar 1834 kam im Theater an der Wien ein »Erlkönig« zur Aufführung, Schauspiel in vier Akten mit beweglichem Traumtableaux. Zu diesem hatte Adolf Müller den »Erlkönig« Schuberts für Chor und Orchester eingerichtet.

Als endlich die Vorstellungen im Kärntnerthor-Theater durch das eigene Personal wieder aufgenommen wurden, begrüßte man von allen Seiten die neue Unternehmung mit Freude. Das Theater selbst war neu dekoriert worden, man wählte die heitersten Farben, gelungene Basreliefs erinnerten an die beliebtesten Opern der ausgezeichnetsten Tonsetzer. Eine zweckmäßig eingerichtete Lampe Astrale verbreitete helles Licht über den ganzen Schauplatz und das Portal des Proszeniums bildete einen würdevollen, in schönen Verhältnissen sich wölbenden Bogen, welcher durch einen prächtigen Vorhang abgeschlossen wurde. Die Eröffnung erfolgte mit der Oper »Die Jugend Peters des Großen« von Weigl.

Von nun an stehen die Franzosen in erster Reihe. Am 6. Juli 1826 spielte man zum ersten Mal Boieldieus »Weiße Frau«. Jede Nummer wurde lebhaft beklatscht. Man nannte die ganze Oper eine herrliche Arbeit, voll Wahrheit, Effekt und Interesse, von der ersten bis zur letzten Note. Man erkannte auch sofort, daß gewisse Musikstücke, wie die berühmte Arie des Georges Brown berufen waren, in der Zukunft im Konzert und auf der Bühne von Künstlern und Dilettanten mißhandelt zu werden, eine Vermutung, die sich leider nur als zu wahr herausstellte. Die Besetzung erfolgte fast durchwegs mit neuen Kräften. Die Anna sang Fräulein Schechner. Man rühmte ihre schöne Stimme, edle Methode und konstatierte einen glänzenden Triumph. Fräulein Heckermann sang die Jenny, Herr Cramolini den Dickson und Herr Eichberger den Georges. Kapellmeister Krebs dirigierte die Oper.



Nannette Schechner.

Schon wenige Tage nach diesem Erfolg kam Auber an die Reihe, dessen »Maurer und Schlosser« am 2. August 1826 das erste Mal aufgeführt wurde (erste Aufführung in Paris am 3. Mai 1825). Diesmal sang Cramolini den Maurer, Herr Preisinger den Schlosser, die Schröder und die Uetz sangen die Frauen der beiden Arbeiter, Herr Eichberger den edlen Pisaner und Fräulein Franchetti die Irene. Auch diese Oper gefiel ausgezeichnet, was nach dem Erfolg der »Weißen Frau« nicht wenig sagen will. Wie sehr die Melodien der neuen Opern in das Publikum drangen, wie sehr sich die Zuhörer auch für die Handlung interessierten, erhellt am besten aus dem Umstand, daß beide Werke sofort in trefflichen Parodien in den Vorstadttheatern aufgeführt wurden, und lange Zeit hindurch erhielten sich beide, das Original und die Parodie, in der Gunst des Publikums. Weniger glücklich war Auber mit der Oper »Leicester oder Das Schloß von Kenilworth«, dafür aber hatte sein Landsmann Herold mit der Oper »Marie oder Die verborgene Liebe« am 18. Dezember 1826 einen vollen Erfolg zu verzeichnen; sie wurde mit ungeteiltem Beifall aufgenommen und verdiente ihn, wie es in der Kritik heißt. Die Melodien sind sehr gefällig, die Instrumentation angenehm und interessant, die Aufführung sehr sorgfältig. Der Inhalt der Oper ist folgender: Der junge Baron soll eine Baronin heiraten, liebt aber eigentlich deren Freundin Marie; die Baronin wieder liebt eigentlich den Bruder des Barons. Am Hochzeitstag entflieht nun Marie, man befürchtet einen Selbstmord. Da

gesteht die Generalin, daß auch Marie ihre Tochter sei, aber aus ihrer ersten Ehe und daß sie, ihrem zweiten Mann verborgen, von einem Wachtmeister erzogen worden sei. Da sich somit erst jetzt herausstellt, daß auch Marie adeliges Blut in sich habe, kann der bisher besorgte Baron auch Marie heiraten, ohne fürchten zu müssen, daß er eine nicht standesgemäße Ehe eingehe. Die Aufführung dieses wenig interessanten Textes wurde durch die Darsteller ganz besonders gefördert, so insbesondere durch Herrn Gottdank, der die komische Partie des Generals gab, dann durch Herrn Preisinger als Wachtmeister und durch Fräulein Greis, deren schöne Stimme, vorteilhafte Gestalt und gefühlvoller Vortrag der Darstellung der Titelrolle zu statten kam.

Je größer der Erfolg der Franzosen war, desto mehr betrauerte man den in diesem Jahre erfolgten Tod Webers, den Mosel mit den Worten begleitete: »Nun ist die deutsche Oper gestorben«. Aber wieder, wie zur Zeit der italienischen Erfolge, übersah Mosel einen Sieg der deutschen Musik, den Beethoven mit seinen eben bekannt gewordenen letzten Quartetten hätte erringen können, wenn er gerade beim deutschen Publikum auf das nötige Verständnis gestoßen wäre. Mosel aber schrieb über diese Quartette: »Die ruhigen parteilosen Wiener wissen allmählich auch in Beethovens Werken das Gold von den Schlacken zu unterscheiden. Was aber würden sie erst sagen, wenn sie seine neuesten drei Violinquartette hörten, welche seine unbedingten Anbeter gerne für das Höchste in der Musik ausgeben möchten, während ich nach wiederholter, aufmerksamer Anhörung nur einen betrübenden Beweis dafür finden kann, wie tief der größte Genius durch ungünstige Verhältnisse sinken kann. Ein Haufe heterogener unzusammenhängender, manchmal bewunderungswürdiger Ideen ohne Plan, ohne Verarbeitung, ohne Gestaltung zu einem Ganzen übereinander herrollend, ein musikalischer Galimathias«.


Louis Herold.

Und noch ein wichtiges Ereignis hat die deutsche Partei in diesem Jahr nicht richtig eingeschätzt: im Kärntnerthor-Theater wurde Franz Schubert von der Direktion ersucht, einmal zur Probe zu dirigieren. Er hatte dabei die Aufgabe, eine Arie eigener Komposition einer Sängerin während der Probe einzustudieren. Über dieses Ereignis sind uns zwei widersprechende Berichte hinterlassen. Wir glauben wohl nicht, daß Schubert sich geweigert habe, die ihm vorgeschriebenen Änderungen an der Arie vorzunehmen, ob es aber zu einem förmlichen Konflikt gekommen sei, mag unentschieden bleiben, da beide Versionen darin übereinstimmen, daß eine Anstellung Schuberts zum Kapellmeister des Kärntnerthor-Theaters nicht erfolgte, daß somit die deutsche Partei einen ihrer größten Meister nicht genügend unterstützte.

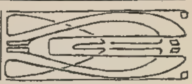
Nachdem die Nachricht von Webers Tode nach Wien gedrungen war, versuchte man es im Josefstädter Theater mit einer Aufführung seines »Oberon« am 20. März 1827, wenige Tage vor Beethovens Tod. Es war aber nicht die Originaloper, wie sie Weber geschrieben hatte, sondern eine Bearbeitung durch den Kapellmeister des Theaters: Herrn Gläser. Er selbst kündigte die Aufführung mit den Worten an: »Die Direktion hat dem Unterzeichneten eine freie Einnahme bewilligt, welche heute den 20., Dienstag statt haben wird. Es wird gegeben: »Oberon«, für diese Bühne eingerichtet und mit einigen neuen Nummern vermehrt von dem Unterzeichneten«. Diese Bearbeitung war eines der merkwürdigsten Machwerke, die je unter dem Titel eines bedeutenden Kunstwerks über die Bühne gingen.

Gläser war nämlich gar nicht in der Lage, sich die Partitur zu verschaffen, er hatte nur den Klavierauszug, der bei Schlesinger in Berlin erschienen war und hatte diesen nach seiner besten Überzeugung instrumentiert, vieles darin weggelassen, anderes aus eigenem hinzugefügt und so ein Werk hingestellt, wie es für seine Zwecke tauglich schien; nur die Partitur der Ouvertüre hatte er gekannt. Der Verfasser der Parodie »Die schwarze Frau« (Meisl) hatte auch das Buch geändert, komische Charaktere und Szenen hineingebracht und diese hat Gläser wieder mit seiner eigenen Musik versehen. Da nun das Publikum gewohnt war, von dem Verfasser Meisl nur Parodien zu hören und in der Oper eine ganze Reihe komischer Situationen vorkamen, so wußte es die längste Zeit nicht, ob es das Werk überhaupt ernst nehmen oder nur als Scherz auffassen soll, und damit war eigentlich das Schicksal des »Oberon« besiegelt[1]. Den Titelhelden gab Herr Scholz als gutmütigen Pantoffelhelden, Madame Blum als Titania und Herr Platzer als Puck waren Possengestalten, die ihre Rollen in Knittelversen vorzutragen hatten und im Stile einer Wiener Kräutlerin sprachen. Gut war nur Demoiselle Vio als Rezia und Madame Kneisel als Fatime. Glücklicherweise können wir bald von einer Aufführung der Oper in ihrer Urgestalt sprechen.

Wieder vermochte die deutsche Oper gegen die Italiener nicht durchzudringen. Am glücklichsten war noch Louis Spohr, dessen Oper »Faust« am 7. August 1827 zum ersten Mal gegeben wurde und sich bis zum 15. November 1864 mit zwanzig Aufführungen auf dem Spielplan erhielt. Die Oper war schon vom Theater an der Wien her bekannt und gab namentlich Gelegenheit zu prächtiger Ausstattung. »Es war ziemlich voll«, heißt es bei Rosenbaum, »die Oper gefiel, wird aber wenig Geld tragen« prophezeite er mit dem richtigen Blick des erfahrenen Praktikers. Mit der Komposition des »Faust«, der übrigens mit Goethes Werk in keinem Zusammenhang steht (der Text ist eine selbständige Dichtung J. C. Bernards), befasste sich Spohr schon zur Zeit als er am Theater an der Wien engagiert war. Er dachte natürlich an eine Aufführung am Kärntnerthor-Theater und hatte den Wunsch, seine Oper in folgender Besetzung aufgeführt zu sehen: Forti den Faust, Weinmüller den Mephisto, Wild den Hugo, Gottdank den Franz, Madame Campi die Kunigunde und Demoiselle Teimer das Röschen. Hatte er einige Nummern vollendet, so eilte er damit zu Meyerbeer, der sich damals in Wien aufhielt, und bat ihn, sie aus der Partitur vorzuspielen, worin dieser sehr exzellierte. Spohr übernahm dann die Singstimme und wo diese nicht ausreichte, half er sich mit Pfeifen. Meyerbeer setzte dann das Werk in Berlin in Szene, aber zu einer Wiener Aufführung des »Faust« kam es erst nach dem Abgang des Komponisten am 7. Juli 1818 im Theater an der Wien. (Allererste Aufführung in Frankfurt am Main, März 1818).

Härter als durch den Tod Webers wurde die deutsche Tonkunst durch den Tod Beethovens getroffen, der am 26. März 1827 im Schwarzspanierhaus erfolgte. Den aus verschiedenen Biographien bekannten Berichten über sein Leichenbegängnis fügen wir die Bemerkungen des Rosenbaumschen Tagebuchs hinzu. Am 26. März, an einem Montag, schreibt der Verfasser: »Gefroren, öfters Schnee, Nordwind, nach 4 Uhr verfinstert sich der Himmel. Schneegestöber, Donner und Blitz, Revolution in der Natur. Drei gewaltige Schläge folgten. In derselben Stunde Begräbnis der Barbara Beck (!). Ludwig van Beethovens Tod abends gegen 6 Uhr, an der Bauchwassersucht im 56. Jahre«. Am 29. heißt es: »Heute nicht kalt. Beethovens Leichenbegängnis im Hause Nr. 200, nachmittags 3 Uhr. Eine ungeheure Masse von Menschen versammelte sich. Der Leichnam stand im Hof. Um $^1/_2$5 Uhr wurde der Leichnam von Musikern getragen, Eibler, Weigl, Gyrowetz, Seyfried, Kreutzer, Hummel trugen Bänder, viele Lichter, Aßmayr dirigierte den Choralgesang. Lange dauerte der Zug in die Kirche. Die ganze Glacis war von Menschen voll«.

[1] Kein Wunder, wenn nach dieser Aufführung manche Musiker den »Oberon« Wranitzkys dem Webers vorzogen. Wranitzkys »Oberon« wurde am 6. Mai 1790 zum ersten Mal im Freihaus-Theater aufgeführt, nicht wie Jahn (Mozart II, 580) sagt zur Frankfurter Kaiserkrönung, die erst am 9. Oktober 1790 stattfand. Am 13. August 1792 kam Oberon auch am Landstraßer Theater zur Aufführung. Im Kärntnerthor-Theater gab man vor Webers »Oberon« eine Pantomime gleichen Titels und im Josefstädter Theater eine Parodie (siehe Repertoire), 4. November 1837, Feenballett in drei Zeiträumen und 9 Tableaus, von Ballettmeister Aniel, Musik von Hippolit Somet.



d) Von Beethovens Tod bis zur Entstehung der historischen Oper.

Fast scheint es, als ob durch den Tod der bedeutendsten Komponisten Wiens auch der Spielplan des Kärntnerthor-Theaters gelitten hätte. Zum ersten Mal finden wir während eines ganzen Jahres nur zwei Novitäten: die ländliche Szene »Der Geburtstag« von Gyrowetz (11. Februar 1828) und »Il pirata« von Vincenzo Bellini (25. Februar 1828). Mit dieser Oper hat Bellini zum ersten Mal den Schauplatz des Kärntnerthor-Theaters betreten. Noch wußte man nicht, was von dem Komponisten in Zukunft zu erwarten sei, und von der Oper selbst hieß es, sie fange mit einem Jammer an und schließe mit einem solchen. Von der Musik allerdings fühlte man, daß sie weit über das Durchschnittsmaß der üblichen Kompositionen hinausgehe, und der Kritiker der Theaterzeitung machte auch sofort die bedeutsame Bemerkung, die musikalische Welt könne noch Großes von diesem Tondichter erwarten. Wieder hatte die Aufführung einen großen Anteil an dem Erfolg der Oper; man lernte die Altistin Comelli-Rubini kennen und Herrn Tamburini, die beide für längere Zeit die Lieblinge des Wiener Publikums blieben. So schien nun wieder den Italienern das Feld eingeräumt zu sein, zumal die neue Gesellschaft auch mit Rossinis Oper »Moses« volle Häuser erzielte. Unter solchen Umständen ist es wohl begreiflich, wenn auch bedauerlich, daß ein Ereignis, wie der Tod Franz Schuberts (19. November 1828) von dem Opernpublikum nicht nach Gebühr gewürdigt wurde. Nicht einmal der sonst so genaue Rosenbaum erwähnt diesen Tod in seinem Tagebuch.



Vincenzo Bellini.

Als im folgenden Jahr (1829) das Theater am 6. Jänner unter Gallenbergs Pachtung wieder eröffnet wurde, war die erste Novität ein kleines Singspiel des Eisenhändlers Engelbert Aigner: »Das geheime Fenster«, das am 6. Jänner zum ersten Mal aufgeführt wurde. Die sehr einfache Handlung des kleinen Stückes ist die folgende: Ein Ehemann, der mit seiner Gattin nach Madrid kommt, unternimmt hier in entsprechender Verkleidung alle Arten von Abenteuern; doch auch seine Frau legt ein spanisches Kostüm an und durchkreuzt die Wege ihres Mannes, wird aber von ihm nicht erkannt. Er begegnet ihr einmal, verliebt sich in sie, bringt ihr eine Serenade und steigt am Schlusse derselben durch ein Fenster in ihre Wohnung. Dort erst entdeckt er, daß er sich in seinem eigenen Zimmer befindet, wo er vorher das geheime Fenster nicht bemerkt hat; er erkennt auch seine Frau und es erfolgt die »verdiente Beschämung und unverdiente Verzeihung«.

Eine andere neue Oper von Konradin Kreutzer »Die Insulanerin« (11. Februar) wurde wegen ihrer zu einfachen Handlung und langweiligen Musik nach sechs Aufführungen vom Spielplan abgesetzt.

Von den deutschen Komponisten erfreute sich nur Weber eines dauernden Erfolgs. Sein »Freischütz« wurde am 17. Jänner in neuer Besetzung aufgeführt: Herr Schuster sang den Max, Herr Hillebrand den Kaspar und seine Gattin die Agathe, Fräulein Hardmaier das Ännchen. Die Aufführung fand genau nach dem Original statt. Auch Webers »Oberon« wurde am 4. Februar 1829 in das Repertoire des Kärntnerthor-Theaters aufgenommen und wurde bis zum 16. Mai 1868 138mal gegeben. Die Besetzung war die folgende:

Hüon	Herr Holzmiller, später Schuster	Rezia	Demoiselle Hardmaier
Oberon	Demoiselle Achten, später Herr Holzmiller	Scherasmin	Herr Hölzl
Fatime	» Lindenstein, später Demoiselle Achten	Puk	Madame Waldmüller

Der Erfolg war höchst ehrenvoll, wenn auch lange nicht so aufrichtig und allgemein wie beim »Freischütz«. »Wenige Opern haben eine so allgemeine Anerkennung gefunden wie der »Freischütz«, wenige sind so tief gedacht, wie die »Euryanthe«, wenige so grandios und sentimental zu gleicher Zeit wie der »Oberon«. Der Stoff sei in der dramatischen Behandlung zu gehäuft, der Inhalt in seiner Form zu gewöhnlich, um ansprechen zu können. Ein fahrender Ritter, sein materieller Knappe, eine verliebte Prinzessin und ihre naive Vertraute sind Personen, die in allen Textbüchern unserer Vorstadt-Singspiele sich seit Jahren herumtreiben. Die Oper ist in großartigem Stil gehalten. Edle Melodien winden sich durch die viele Mannigfaltigkeit des ganzen hin, allein oft werden sie durch die sich vordrängenden Harmonien für das ungeübte Ohr zu sehr in den Hintergrund gedrängt. Die musikalische Charakteristik der Personen und der Situationen ist auf das konsequenteste durchgeführt«.[1]

Das nächste bedeutende Ereignis des Jahres war die Aufführung »Der Kreuzritter in Ägypten« von Meyerbeer, am 24. Mai. Fräulein Hardmaier (Alt) sang die Palma, Fräulein Hähnel den Almando, Fräulein Frontini die Feliera, Herr Schuster den Adrian und Herr Siebert den Sultan. Die Besetzung war eine durchaus vorzügliche, namentlich Herr Schuster wird besonders gelobt und von ihm behauptet, daß er die Höhe des Tenors und die Tiefe des Baritons habe. Von der Musik Meyerbeers hieß es, daß sie im wesentlichen italienisch sei, mit deutscher Wahrheit und Gründlichkeit verbunden; sie streife Rossini, die deutschen und französischen Klassiker. Es wurde schon damals bemerkt, daß Meyerbeer sehr gut für Sänger schreibe, herrliche Chöre und Ensemblesätze zu komponieren verstehe. Der Kritiker fügt am Schlusse seiner Besprechung die nicht ungerechtfertigte Bemerkung hinzu: »Dem deutschen Sänger ist der Gesang Symbol, dem Italiener Selbstzweck. Recht haben beide, wenn sie nur ihren letzten Zweck, die Begeisterung, erreichen«.

Giacomo Meyerbeer.

Auffallend wenig hören wir in den verschiedenen Zeitschriften von der ersten Aufführung von Lindpaintners Oper »Der Vampyr«, am 1. September. Es scheint, daß das etwas zu grelle Sujet das Publikum abgeschreckt hat. Man merkte sofort, daß die Musik im Stile Webers komponiert sei, aber man nannte sie überladen, vorlaut, schwulstig und gesucht. Von der allerdings abschreckenden Handlung wurde behauptet: »dem guten Geschmack dürften solche Erfindungen nachteilig sein«.

Das Jahr 1830 bringt die Oper »Die Räuber und der Sänger« von Leopoldine Blahetka (22. März). Die Kritik rügte den schlechten Text und warf der Komponistin vor, daß sie »als ein zartes Frauenzimmer« nach der Komposition einer Räubergeschichte gegriffen habe, deren Wesen mit dem eines weiblichen Gemüts nichts gemein habe. Fräulein Blahetka trat im Kärntnerthor-Theater auch als Klaviervirtuosin auf und spielte Variationen nach einem Thema des Grafen Gallenberg. Die Kritik rühmte Klarheit der Ideen, Kenntnis der Situationen und Phantasie in allen Abstufungen. »Sie scheint Moscheles und Kalkbrenners Vorzüge zu vereinigen. Die größte Bravour mit dem geistreichsten und

[1] Theaterzeitung 1829, S. 99.

seelenvollsten Vortrag machen sie in Wien zur angenehmsten und befremdendsten Erscheinung«. Es scheint aber doch mehr eine Höflichkeitskritik gewesen zu sein, denn in einem nicht für die Öffentlichkeit bestimmten Bericht Mosels heißt es von der Blahetka: »Eine ausgezeichnete Virtuosin, aber noch mehr ein Kind der jetzigen Zeit als die Sontag, das heißt ihre Virtuosität noch mehr in den mechanischen Teil der Kunst setzend«.

Erwähnenswert sind unter den Novitäten des Jahres noch ein Ballett »Die Nachtwandlerin« von Scribe und Aumer, in Szene gesetzt vom Ballettmeister Coralli, das im Februar dieses Jahres zur Aufführung gelangte. Es ist die Handlung der späteren gleichnamigen Oper von Bellini. Mit Demoiselle Dupuy in der Titelrolle und Fanny Elßler, damals noch in einer Nebenrolle, fand das Ballett ungeteilten Beifall. Insbesondere spielte die Dupuy so, als ob sie reden und die ganze Rolle analysieren würde.

Die größten Ereignisse des Jahres waren die Aufführungen der neuen historischen Opern von Rossini und Auber. »Wilhelm Tell« gelangte am 25. Juni 1830 zur ersten Aufführung, aber nur der erste und zweite Akt. Erst am 25. Juli gab man den dritten und vierten Akt und am 2. August zum ersten Mal alle vier Akte zusammen. Der Erfolg war ein ungeheurer. Schon die Ouvertüre überraschte, da man von Rossini ein solches Situationsgemälde im Orchester nicht gewohnt war. Die Musik für sich betrachtet, fand die höchste Anerkennung. Man bewunderte Rossinis rasche, aber nicht tiefe Auffassung, den schönen Gesang und seine große Geschicklichkeit, fand aber auch, daß neben den vornehmsten Stellen Gemeinheiten und Freiheiten aller Art vorkommen. Auch der Text und sein Verhältnis zur Musik wurde beanstandet, und es zeigte sich hier wie so oft in der älteren Oper, daß Publikum und Kritik der Handlung gegenüber durchaus nicht gleichgültig waren, wie man häufig annimmt und daß eine ganze Reihe der besten Opern jener Zeit den ausgezeichneten Texten zum mindesten ebensoviel Erfolg verdankt wie der ansprechenden Musik. Deshalb empfand man in Rossinis »Tell«, daß Musik und Text nicht recht zueinander passen, und die Kritik erwähnt ausdrücklich, daß die Oper hart an die Parodie streife, wenn man während derselben einmal an Schiller denke. Bei der Aufführung sang Herr Fischer den Tell (zu pathetisch), später sang ihn Herr Hauser, Herr Binder gab den Arnold, Frau Grünbaum die Mathilde und Fräulein Achten den Gemmi.[1]


D. F. Auber.

Noch größeren Erfolg hatte Auber mit seiner »Stummen von Portici« (12. Februar 1830), bis 22. April 1869 284mal gegeben.[2] Trotz der erhöhten Eintrittspreise und des aufgehobenen Abonnements war das Theater bis auf den letzten Platz besetzt. Lachner dirigierte und mußte schon die Ouvertüre bei der ersten, zweiten und dritten Aufführung wiederholen lassen. Von da an hielt sich der Erfolg unausgesetzt auf der gleichen Höhe. »Auber«, so heißt es in der Kritik«, »hat in diesem Meisterwerk

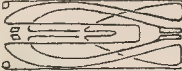
[1] Am 7. Juni 1833 gab man in der Hofoper auch ein pantomimisches Ballett »Wilhelm Tell«, in fünf Akten vom Ballettmeister L. Henry, Musik von Cesare Pugny, mit Benutzung der Musik Rossinis. (!) — [2] Wir müssen bei dieser Gelegenheit auf einige Irrtümer hinweisen, die sich bezüglich des Datums der ersten Aufführungen berühmter Opern in Wien in fast allen Monographien und geschichtlichen Darstellungen eingeschlichen haben. Sie geben sämtlich das Datum der ersten Aufführung im Kärntnerthor-Theater als Datum der ersten Aufführung in Wien an, ohne zu berücksichtigen, daß das Theater in der Josefstadt und das Theater an der Wien, zuweilen auch noch andere Theater der Hofoper mit Erstaufführungen vorangegangen waren. Wir geben deshalb später eine Übersicht der Erstaufführungen berühmter Opern in allen Wiener Theatern. Die »Stumme von Portici« wurde am 9. April 1829 zum ersten Mal in Wien im Theater in der Josefstadt aufgeführt. Damals sang Demoiselle Tomaselli (Katharina) die Elvira, Herr Kunerth den Alfonso, Herr Pöck den Pietro und Herr Pfeiffer den Masaniello.





HENRIETTE SONTAG

Allen, die nur einigen Sinn für Musik haben, einen hohen Genuß bereitet und die Aufführung war mit so viel Einsicht, Umsicht und Sorgfalt vorbereitet, daß sie der liberalen Verwaltung des Theaters und allen Mitwirkenden die höchste Anerkennung verschaffte«. Man wird dieses Lob auch begreifen, wenn man erfährt, daß Herr Binder den Masaniello sang, »wunderschön und rührend, namentlich im Schlummerlied«, daß er großartig spielte und in der Wahnsinnszene von ergreifender Wirkung war. Herr Fischer gab den Pietro, die berühmte Dupuy die Fenella, Madame Ernst und Herr Schuster sangen das Herzogspaar; die Chöre waren ausgezeichnet studiert und überraschten vor allem durch den hervorragenden Anteil, den sie an der ganzen Handlung zu nehmen hatten. Das Verblüffendste aber war das Milieu der Handlung selbst, die aus dem Volksleben hervorging und der politischen Stimmung der damaligen Zeit so vollständig entsprach, daß niemand dem Werke gegenüber gleichgültig bleiben konnte. Mit diesen beiden Opern, dem »Wilhelm Tell« und der »Stummen«, hatte das Musikdrama ganz neue Bahnen betreten und die Aussicht auf Erfolge eröffnet, die in der bisherigen Opernschablone ganz unbekannt waren.



e) Die bedeutendsten Sänger und Sängerinnen.

Sontag Henriette, geb. 3. Januar 1806 (nach Riemann 1804) in Koblenz, gest. 17. Juni 1854 in Mexiko. Mitglied 1823 bis 1825. Sie studierte in Prag und wurde in Wien zuerst in untergeordneten Rollen beschäftigt. Ihr Ruhm datiert seit Webers »Euryanthe«, in der sie die Titelrolle sang. Mit einer von Natur aus nicht besonders starken, aber rührend lieblichen und äußerst biegsamen Stimme begabt (Cäcilia 1824). Castelli (I, 224) nennt sie die Perle der deutschen Oper. Gesang, Spiel, Stimme, Geläufigkeit, Anmut und Gemüt vereinigen sich in ihr zu einem unwiderstehlichen Wesen. Dabei war sie auch ein hübsches Mädchen und hatte ein sehr feines, stets anständiges Benehmen.[1]



Henriette Sontag als »Euryanthe«.

Schon in der ersten Zeit ihres Auftretens in Wien fehlte es nicht an Stimmen, die gegen die Sontag auch leise Bedenken erhoben. So schreibt Mosel, als er sie nach Leipzig empfahl, an seinen Freund Rochlitz: »Möge sich das herrliche Mädchen doch nicht auch vom bösen Geiste der Zeit zum Fodorisieren und Catalanisieren hinreißen lassen. Ihr Abschiedskonzert, in welchem sie uns bloß Beweise ihrer in der Tat bewunderungswürdigen Kehlenfertigkeit gab und gar nichts fürs Herz oder den Kopf hören ließ, macht mich das beinahe fürchten. Sollte es so kommen, so führen Sie, verehrter Freund, dieses niedliche, verirrte Schäfchen auf den rechten Weg. Es lohnt sich wohl der Mühe«.

[1] Die erste Kritik findet sich im Wiener Hoftheatertaschenbuch 1816: »Am 15. Jänner 1816 wird in Frankfurt die »Teufelsmühle am Wienerberg« gegeben. Das Merkwürdigste dabei ist, daß Henriette Sontag, ein Kind von acht Jahren (bei der Angabe des Alters von Wunderkindern scheint man vor 100 Jahren ebensoviel gelogen zu haben wie jetzt) so gefällig war, die Rolle des Iriel darin zu übernehmen. Dieses Kind leistet für seine Jugend außerordentlich viel . . . Es hat eine starke Stimme und schreit, daß man sich die Ohren verstopfen möchte. Wenn es unter guten Händen eine richtige Schule bekommt, mag es für die Zukunft etwas Bedeutendes liefern, aber eine Mara wird sie nicht«.

Noch mehr als in Wien wurde die Sontag gefeiert, als sie im Ausland in Berlin, Paris, Petersburg, Moskau, London gastierte. Der Sontag-Rummel nahm in allen diesen Städten überschwengliche Dimensionen an. So enthielt der Kontrakt für London eine Klausel, nach welcher die Strafe von 1000 Gulden, die auf den Bruch des Kontrakts gesetzt wurde, nicht verfallen sein sollte, wenn die schöne Sängerin in die Lage käme, einen souveränen Fürsten während der Dauer desselben zu heiraten. Das Blatt »London Weekly Review« 1829 fügte hinzu: »Ohne Zweifel hat die Sängerin recht. Wenn ein solcher Zufall sich träfe, so würde er aller Wahrscheinlichkeit nach selbst seine Strafe mit sich führen, und es wäre daher unbillig, diese noch durch eine andere zu vermehren«.

St. Georges, der Librettist der »Regimentstochter«, hat die Sontag als ideale Darstellerin seiner Lieblingsfigur besungen. Goethe war von ihrer Erscheinung entzückt, Heine und Börne spotteten wiederholt über alle Narreteien, die mit dem Auftreten der Sontag verbunden waren. Julius Grundling hat in seinem Buche »Henriette Sontag, Künstlerlebens-Anfänge« das Romanhafte ihrer Lebenslaufbahn besprochen; Ludwig Rellstab gibt in seiner Novelle »Henriette« ein Kulturbild des Berliner Lebens in den Zwanziger- und Dreißigerjahren des XIX. Jahrhunderts. Holtei endlich hat in seinem Roman »Die alte Jungfer« noch immer mit Begeisterung von der Schönheit der Sontag gesprochen, in die er einst bis über die Ohren verliebt war.



Wilhelmine Schröder-Devrient als »Agathe« im Freischütz.

Unger (auch Ungher) Karoline, verehelichte Sabatier, geboren 28. Oktober 1803 zu Stuhlweißenburg, gestorben 23. März 1877 in Florenz, Mitglied vom 24. Februar 1821 bis 25. Jänner 1823, dann vom 7. April 1839 bis 13. Juni 1840. Hoher Alt, fast Mezzosopran »sehr fleißig und sehr angenehm«. Wunderbare heroische Gestalt. Die Unger war es, die zusammen mit der Sontag bei der ersten Aufführung von Beethovens IX. Sinfonie mitwirkte und die (beide waren damals vielversprechende Anfängerinnen) im Verein mit der Sontag wiederholt in Beethoven drang, den schwer ausführbaren Gesangspart umzuändern. Beethoven aber blieb unerbittlich und nannte die beiden Künstlerinnen wegen ihres fortwährenden Drängens: die schönen Hexen. Als am Schlusse der Sinfonie lauter Beifall erscholl und Beethoven ihn seiner Schwerhörigkeit wegen nicht wahrnahm, drehte die Unger den Komponisten um, damit er wenigstens das Tücherschwenken sehen könne.

Ihr Ruhm erreichte seinen Höhepunkt, als sie nach ihrem Abgang von Wien auf italienischen Bühnen als Primadonna auftrat. Nach Wien zurückgekehrt (1839), erregte sie die Aufmerksamkeit Nikolaus Lenaus so sehr, daß sich bald ein intimes Freundschaftsverhältnis zwischen beiden entwickelte, noch dazu trotz der schon bestehenden Neigung zwischen Lenau und Sophie Löwenthal.[1] Der Dichter sprach von Liebe, die Unger gar von Eh'. Einmal unterzeichnete sie sich auf einem ihm überreichten Bild als »Karoline Niembsch Edle von Strehlenau, geborene Unger«. Aber »das Schauerliche, die Ehe« schreckte den Dichter ab. Vergebens beteuerte die Sängerin, daß ihre Bekanntschaft mit Lenau den einzigen Wert ihres ganzen Lebens gebildet habe, und sie deutete diese Tatsache symbolisch dadurch an, daß sie auf

[1] Castle Eduard: Lenau und die Familie Löwenthal. 1906.



Caroline Ungher



Figurine von Ph. Stubenrauch. Titelrolle (Otto Mohrhardt) in Boieldieus Oper »Johann von Paris«.

der letzten, mit dem Dichter unternommenen Landpartie, in die Rinde eines Baumes die Worte ritzte: »Geboren den 24. Juni 1839 und gestorben den 14. Juli 1840«. Seine zweifellos interessanten Briefe entlockte ihr Lenau durch Vorspiegelung eines Tobsuchtsanfalls, durch den er deren Herausgabe erzielte, worüber er so erfreut war, daß er auf der Straße zu tanzen begann. Wenige Jahre später hatte der bisher nur vorgespiegelte Wahnsinn tatsächlich seine Sinne umfangen.

Familie Schröder. Sophie Schröder war Burgschauspielerin, ihre Tochter Wilhelmine gehörte 1815 dem Ballett an, 1819 bis 1821 dem Schauspiel, 1821 bis 1823 der Oper. Sie war zuerst vermählt mit Devrient, 1837 mit Döring und 1840 mit einem Herrn v. Bock. Aus ihrer schauspielerischen Zeit datieren ihre außerordentlichen Leistungen auf dem Gebiet der dramatischen Darstellung, die ihr als Sängerin wesentlich zu statten kamen. Laube hat ihr ein Gedicht gewidmet, an dessen Schluß es heißt:

Dieses Weib, des Dichters Tochter,
Sang uns ihre Seel' ins Herz.
Geht sie auch, es bleibt uns ewig
Ihres Tones Himmelsschmerz.

Wilhelmine Schröder hatte ihr Bühnentalent von der Mutter und vom Vater (dem besten »Don Juan« seiner Zeit) geerbt und trat nach ihrer Verwendung in Horschelts Kinderballett (siehe dieses) und im Burgtheater (Aricia, Luise, Ophelia, Melitta, Beatrice) am 20. Jänner 1821 zum ersten Male als Pamina auf. Am 7. März 1822 dirigierte Weber zum zweiten Male den »Freischütz« zu ihrem Benefiz und sagte von ihr: »Sie ist die erste Agathe der Welt und hat alles übertroffen, was ich in die Rolle hineingelegt zu haben glaubte«. Beethoven war von ihrem »Fidelio« so entzückt, daß er ihr versprach, eine neue Oper für sie zu komponieren. Goethe hörte von ihr Schuberts »Erlkönig« und konnte sich erst dann entschließen, die von ihm früher perhorreszierte Komposition anzuerkennen. Richard Wagner bewunderte ihre »Norma«. Berühmt, sowie von Dichtern und Musikern viel genannt sind noch andere Darstellungen: Donna Anna, Euryanthe, Emmeline, Romeo, Valentine, Vestalin.

Ihre Schwester Betti, verehelichte Schmidt, gehörte auch zunächst dem Schauspiel an (1819 bis 1822) und trat erst 1824 bis 1827 zur Oper über. Sie war später Opernsoubrette in Hamburg und starb 1887 in Koburg.

Herr und Frau Forti. Anton Forti war Mitglied von 1814 bis 1829, dann 1838 bis 1842. Seine Gattin Henriette, geborene Teimer, geboren 1796, gestorben 1818, war Grillparzers Jugendliebe. Castelli sagt von ihnen: »Ein liebliches Sängerpaar«. Bei beiden ging auch eine gute Stimme mit angemessener Schauspielkunst Hand in Hand, besonders



Figurine von Ph. Stubenrauch. Prinzessin von Navarra (Anna Milder) in Boieldieus Oper »Johann von Paris«.







Louigi Lablache.

Proprietà del'Editore
Vienna presso Pietro Mechetti qm Carlo

frisch und rein war die Stimme der Frau; man konnte keinen lieblicheren Cherubin in Mozarts »Figaro« und keinen neckischeren Pagen in »Johann von Paris« sehen, als Frau Forti war. Herr Forti sang tiefen Bariton, wenn auch nicht kräftig, doch angenehm und zierlich. Frivole Charaktere, wie zum Beispiel jener des Grafen im »Figaro« gelangen ihm sehr gut. Das Ehepaar wurde später im Hofburgtheater engagiert, wo sie sich ebenfalls ehrenvoll behaupteten. Frau Forti starb in ihren besten Jahren, Herr Forti genoß aber noch lange nach seinem Austritt von der Bühne eine bedeutende Pension und hatte auch das Glück, den großen Treffer bei einer Güterlotterie zu gewinnen.

Grünbaum Therese, Gattin des Schauspielers, Sängers und Übersetzers Johann Christoph Grünbaum, von dem wir bereits gesprochen haben; sie war die Tochter des Kapellmeisters Wenzel Müller und wurde die deutsche Catalani genannt, Mitglied 1818 bis 1828. Sie war eine Bravoursängerin ersten Ranges; ihre Stimme hatte um 1824 an Höhe eingebüßt, aber die Töne waren gleichmäßiger und in der Mittellage kompakter geworden (Cäcilia). Sie betrat schon als Kind von fünf Jahren die Bühne in eigens für sie geschriebenen Rollen (Kauers »Donauweibchen«, Müllers »Teufelsmühle«). Mit 15 Jahren sang sie den Oberon in Wranitzkys gleichnamiger Oper. Bei der ersten deutschen Aufführung des »Don Juan« in Prag (1807) sang sie — damals noch als Therese Müller — die Zerline, ihr Gatte den Ottavio. Später gab sie einigemal die Elvira und unzähligemal die Donna Anna, in welcher Rolle sie auch als Gast »fast an allen deutschen Bühnen auftrat«. Ihre Tochter Karoline, Mitglied vom 25. Juli 1829 bis 6. Juni 1830 war mit dem Schauspieler Barcht verheiratet.


Therese Grünbaum.

Gottdank Josef, Mitglied 1806 bis 1809, dann 1814 bis 1821 (Regisseur). Der kleine dicke Gottdank mit dem großen Kopf und den kurzen Füßen, mit dem schielenden Blick und den linkischen Körperbewegungen. Als einst in der Oper »Demophoon« von Vogl die Sängerin Buchwieser zu ihm sang: »Ach, der liebe holde Kleine, ganz ist er Dein Ebenbild«, brach das ganze Haus in homerisches Gelächter aus, das sich immer erneuerte, so oft Gottdank erschien; die Oper war verloren.

Außerordentlich reich war die Wiener Oper in jener Periode an Tenoren. Wir finden:

Binder Sebastian Josef, geboren Prag, 1792, gestorben Pest, 15. Juni 1845, Mitglied 1830 bis 1838. Er bezog für jede Rolle 100 Gulden und trat meist als Fra Diavolo und Georges in der »Weißen Frau« auf. Für den Masaniello bezog er ausnahmsweise 120 Gulden Konventionsmünze. Nie hat man wieder ein idealeres Freundespaar gehört als Binder und Wild als Orestes und Pylades in Glucks »Iphigenia«. Mit seinem Riesenhonorar lebte Binder in Saus und Braus. Er bezog ein Zimmer im Hotel »Zum Ochsen«, der späteren »Stadt Frankfurt«, wo er täglich 3 Gulden bezahlen mußte und traktierte seine Freunde und schmarotzenden Besucher mit Champagner. Als er die Stimme verloren hatte, zog er, der als Schauspieler immer hölzern war, als Gesangslehrer nach Pest, woselbst er in sehr dürftigen Verhältnissen auf einem elenden Strohlager (nicht einmal ein Bett stand ihm zur Verfügung) sein Leben

aushauchte. Binder war vom Prager Theater nach Wien gekommen und sang über ein Jahr als Gast; als er dann engagiert werden sollte, verlangte er um einige hundert Gulden mehr, als sie der bereits engagierte und beliebte Wild hatte. Die Direktion fragte daher bei

Wild an, ob er sich durch Binders Mehrforderung nicht als Künstler zurückgesetzt und gekränkt fühle. Wild antwortete: »Meinetwegen gebt Binder die von ihm beanspruchte Gage oder, wenn es euch gefällt, auch noch mehr. Mir ist das ganz gleichgültig, ich bin mit dem, was ich beziehe, zufrieden«. Seyfried, der diese Geschichte erzählt (l. c. S. 297), ist voll des Lobes für Wild, und wir können nicht umhin, diesem Lob unser Erstaunen über die unglaubliche Schmutzerei der k. k. Hoftheaterdirektion hinzuzufügen. Franz Wild war zu Hollabrunn am 31. Dezember 1791 geboren und starb zu Wien am 1. Jänner 1860, Mitglied war er von 1810 bis 1811, 1814 bis 1817, 1820 bis 1829, 1831 bis 1839, 1841 bis 1847. Noch als Sechziger hatte Wild Tage, in denen er durch seinen Liedervortrag einen geradezu unbeschreiblichen Eindruck hervorbrachte. Wilds Othello, Sever, Orest, Licinius, Arnold, Zampa u. s. w. werden allen, die ihn gehört, in dauernder Erinnerung bleiben. Aber auch in der komischen Oper war er groß; wir brauchen hier nur seines Joconde (in Isouards gleichnamiger Oper) zu gedenken und nicht minder vorzüglich war er in der »Braut« und vielen Opern leichteren Genres. Bäuerles Taschenbuch sagt von Wild: »Seine Stimme übertrifft alles bisher Gehörte. Wenn das Gleichnis nicht zu gewagt ist, so kann man sagen, er sei das unter den Sängern, was die Sonne unter den Planeten ist. Reintönend wie Silberglockenschall spinnt sich sein Ton aus der Brust und strömt zum Herzen mit süßer Gewalt«.



Sebastian Binder.

Jäger Franz (Tenor), geboren zu Wien 1796, gestorben Stuttgart am 10. Mai 1852, Mitglied von 1820 bis 1821 und 1822 bis 1824. Stimme in der Tiefe umflort, trägt angenehm vor und mit Gefühl, Liederkomponist (Cäcilia).

Haizinger Anton (Tenor), Gatte der berühmten Schauspielerin Amalie Haizinger, geboren zu Wilfersdorf in Niederösterreich, 14. März 1796, gestorben zu Karlsruhe, 31. Dezember 1869, Mitglied von 1822 bis 1824. Seine Stimme war mehr ausgeglichen, aber etwas schärfer als die Jägers und hat durch Nachahmung des italienischen Tenors Davide nicht gewonnen. Haizinger gehörte dem berühmten Quartett an, das bei der ersten Aufführung der IX. Sinfonie mitsang (Sontag, Unger, Haizinger, Seipelt).

Siebert Franz (Baß), geboren 1793, gestorben zu Einsiedeln, 10. April 1858, Mitglied von 1818 bis 1821 und 1829 bis 1831, auch als Schauspieler verwendet. Ein unverwüstlicher Trinker. In rosiger Weinlaune sprang er einmal als Bartolo über den Souffleurkasten. Er endete so wie Madame Ernst (Wiens erste Norma) in der Schweiz als Bänkelsänger, der mit dem Teller absammeln ging (Seyfried S. 239).

Schütz Josef Karl, Mitglied von 1823 bis 1824, Schauspieler und Opernsänger im Theater an der Wien und an der Burg, später Direktor des Carcano-Theaters in Mailand, zuletzt Leinenwäschehändler. In der Oper ein tüchtiger Bariton, im Schauspiel ein routinierter Intrigant, im Leben ein rabiater Mensch. Er verlor die Gunst des Publikums, als er einmal im Theater an der Wien bei einer Generalprobe in voller Rüstung seinem Kollegen, dem Tenoristen Jäger, eine Ohrfeige gab. Seine Gattin Amalia Schütz-Oldosi (italienisiert für Holdhaus), die Tochter des Kartenmalers Holdhaus, war die erste deutsche Sängerin, die in Italien als Primadonna Erfolg hatte.

Fodor-Mainville Josefine, Mitglied von 1823 bis 1825, die graziöseste Sängerin, von ungemeiner Bravour; sie vereinigt Leichtigkeit, Zartheit, Eleganz und tiefes Gefühl. Ihre Stimme besaß einen außerordentlichen Umfang, ihr Klang vermochte durch bloße Koloraturen zu rühren. Die Fodor wohnte (neben der Rossini-Colbram) an der Ecke der Kärntnerstraße und Walfischgasse, in dem Hause, wo sich damals das Café Corti befand. Die Wohnung der Fodor war der Versammlungsort der berühmten Sänger und Sängerinnen, die in den Jahren 1822 und 1823 die italienische Operngesellschaft Barbajas bildeten: Fodor, Rossini-Colbram, Dardanelli, Spada, Eckerlin, Davide, Donzelli, Tamburini, Ambrogi, Botticelli und Radichi. Dort verkehrte auch Rossini, spielte Klavier und sang mit seiner wunderschönen Stimme. Seyfried erzählt, daß noch nach der 32. Vorstellung des »Barbier« Lablache und die Fodor ihre Koloraturstellen 30- bis 50mal übten, um jene Meisterschaft im Vortrag zu erlangen, die stets die ungeteilte Bewunderung des Publikums hervorrief.

Rossini-Colbram Isabella Angela. Als sie nach Wien kam (1822), war die Blütezeit ihrer Stimme schon vorbei, aber man erkannte doch in ihr die große Sängerin und vornehme Darstellerin, die auch durch ihre schöne Erscheinung die Sympathien des Publikums gewann. Diese seltene Frau liebte Barbaja, hatte ein Verhältnis mit dem König von Neapel und heiratete Rossini. Schon daß sie im stande war, diese drei Könige ihres Herzens in ihrer Stellung vollständig auseinander zu halten, ist ein Beweis der außergewöhnlichen Herzenseigenschaften dieser Frau.


Antonio Tamburini.

Lablache Luigi, einer der kräftigsten Bässe, welche Wien je zu bewundern Gelegenheit hatte. Er verband mit seiner wuchtigen Körperfülle eine staunenswerte Agilität, wovon sein lustiger Figaro den sprechendsten Beweis lieferte. Alles an diesem großen Künstler war wunderbar, der in der Opera buffa den tollsten Humor entwickelte, in Paërs »Agnese« aber durch die erschütternde Wahrheit seines tragischen Spiels sein Auditorium bis zu Tränen zu rühren verstand. Er war ein persönlicher Freund und Bewunderer des Komikers Anton Hasenhut, der im Theater an der Wien mit seinem Thaddädl volle Häuser machte. Lablache, der kein Wort Deutsch verstand, konnte über die Komik Hasenhuts so herzlich lachen »daß ihm der Fettbauch wackelte«. So oft er das Theater besuchen wollte, verfehlte der Kassier nie, ihm zwei Sitze an der Ecke der vordersten Bänke zu reservieren; denn obgleich damals die Sperrsitze des Theaters zu den bequemsten Wiens gehörten, bedurfte doch des Sängers übermäßige Körperfülle zweier solcher Sitze (Seyfried, S. 220).

Lablache erreichte ein hohes, sehr glückliches Alter und hinterließ mehrere Millionen, auch reichen Schmuck, darunter 365 mit Brillanten besetzte, mit Gemälden verzierte Dosen. Er stand auch zu vielen gekrönten Häuptern in freundschaftlicher Beziehung und war auf der Bühne ebenso bewundert, wie in Gesellschaft beliebt. Für ihn komponierte Donizetti den »Don Pasquale«.

Man weiß nicht, ob er als Schauspieler oder Sänger größer war. Er ist der wahre Proteus, der in jeder Maske, in jeder Situation, selbst der unglaublichen, oft vom Dichter schwach angedeuteten die Darstellung zu voller überzeugender Kraft steigert. Berühmt war seinerzeit die Szene, wo er in Rossinis »Gazza Ladra« seine Nina als Fürstin erkennt, desgleichen seine sprudelnde Laune und feine Ironie als

Figaro. Von ihm sagt eine zeitgenössische Kritik: »Er sang, wenn nötig, auch in Aushilfspartien, zu denen man wohl kaum einen deutschen Sänger einladen dürfte«.

Comelli-Rubini Adelaide, Altstimme, schwer ansprechende Höhe, rasselnde Tiefe, berühmt als Semiramis. Sie war die Gattin des Tenors Giovanni Battista Rubini. Er war seines Zeichens Schneider und nebenbei im Chor des Theaters in Bergamo beschäftigt. Als er sich zum Solosänger ausgebildet hatte, war er in der Lage, sich ein ansehnliches Vermögen zu erwerben, trotzdem fürchtete er bei jeder Vorstellung, daß sie zu lange dauere und er infolgedessen den letzten Omnibus zur Heimfahrt versäume. Er war Marquis von Mazzano. Als in seiner Gegenwart einmal eine Italienierin behauptete, daß Rossinis »Semiramis« und Donizettis »Anna Bolena« die Werke Mozarts überträfen, sagte er ihr: »Giulia, ti prego, non parlar politica, sta chieta, mia cara, alle donne questo non conviene« (einer der seltenen Fälle der Bewunderung Mozarts durch die italienische Gesellschaft). Er jammerte über seinen Ruin, trotzdem er noch mehrere Häuser besaß und 800.000 Lire bei Rothschild deponiert hatte.



Giovanni Battista Rubini

Tamburini Antonio, Bariton, Mitglied 1824, 1827 und 1828. Seine Frau Marietta war Tänzerin. Als das Bankhaus Caccia in Paris seine Zahlungen eingestellt hatte, waren die Hauptgläubiger der Papst und Tamburini. Tamburini besaß auch eine Falsettstimme von seltener Schönheit. Er hatte einmal Gelegenheit, sich in Palermo zu produzieren. Dort herrschte die Sitte, am Karnevalstag mit allen Instrumenten, die zu einer Katzenmusik gehören, das Theater zu betreten. Als Tamburini zu singen begann, fing auch gleich die Katzenmusik im Theater an. In einer kleinen Pause jedoch fesselte er die Aufmerksamkeit der Zuhörer dadurch, daß er seine Partie im Falsett zu singen begann, das bei ihm von wunderbarer Reinheit war. Er führte dann auch auf diese Art den Part Madame Liparinis durch, die während der Vorstellung ohnmächtig wurde. Nach dieser Großtat zwangen ihn seine Freunde, auch noch im Ballett mitzutanzen. Seine Stimme war ein scharf charakteristischer Bariton, rund, voll, von schmeichlerischem Klang und bewunderungswürdiger Beweglichkeit. Bellini hat für ihn den »Pirata« geschrieben (Wanderer 6. März 1833).

Ambrogi A., Mitglied von 1822 bis 1827. Angenehmer, kräftiger Baß, tiefe, zum Herzen gehende Stimme. Klassisch soll seinerzeit das komische Duett zwischen Ambrogi und Lablache in Rossinis »Cenerentola« gewesen sein.

Donzelli Domenico, Tenor, Mitglied 1812, 1823, 1825, 1841, 1842. Ein sentimentaler Sänger, mit ungemein rührender und kräftiger Stimme, die mehr Bariton als Tenor ist. Dennoch sang er den Almaviva, dessen höhere Lagen er jedoch transponierte.

Davide Giacomo, Mitglied von 1822 bis 1824, Tenor, zwar ohne Klang, aber von ungeheurem Umfang und unbegreiflicher Beweglichkeit der Stimme. »Durch Schnickschnack und tolles Herumfahren in allen Skalen wird er oft possierlich«. (Castelli.)






Kriehuber



Bis zum Jahre 1836 befand sich das Kärntnerthor-Theater in der Pachtung Duports. Die oberste Hoftheaterdirektion waltete ihres Amtes durch den Kanzleidirektor Heinrich Freiherrn von Forstern (1829 bis 1844). Die Gründe für Duports Rücktritt sind uns bereits (Seite 71) bekannt geworden. Sein Abgang bedeutete keineswegs einen Wechsel des Systems. Das Theater wurde wieder verpachtet und wieder wurden zwei Italiener die Herren des Hauses: Carlo Balochino (geboren 1770 in der Lombardei, gestorben 15. Juni 1851 in Mailand) und Bartolommeo Merelli, Opernimpresario der Scala in Mailand. Über ihnen stand noch immer die Aufsicht des Oberstkämmereramtes und der obersten Hoftheaterdirektion: 27. August 1845 bis 1. Dezember 1848 Graf Dietrichstein; April 1848 bis Mai 1849 dessen interimistischer Vertreter Karl Graf Grünne und vom 9. Mai 1849 an der oberste Hoftheaterdirektor Karl Graf Lanckoroński. Einen größeren Gegensatz kann man sich kaum denken, als den der Charaktere der beiden Pächter. Balochino, zu Beginn seiner Direktion 66 Jahre alt, war der genaue, solide Geschäftsmann, der Knauser, der sich vom Schneider bis zum Theaterdirektor emporgearbeitet hatte und seinen Verbindlichkeiten als Direktor stets pünktlich nachkam. Merelli, der leichtsinnige Lebemann, der nur zu Anfang der italienischen Stagione nach Wien kam (April, Mai, Juni), hier den Gewinst des Kärntnerthor-Theaters einstrich und in Mailand, wo er die Scala führte, wieder vergeudete. Balochino war wie Duport dem Publikum und den Künstlern gegenüber ein Starrkopf. Wenn er es für nötig hielt, gab er an einem Abend zwei fünfaktige Ballette: Galzerinis »Corsar« und »Die Spanier in Peru«, und achtete nicht der Beschwerden, die darüber vom Publikum erhoben wurden. Den Künstlern gegenüber hatte er den Grundsatz: »Io pago, io voglio« und dagegen vermochte kein Widerspruch aufzukommen. Nur einen Mann gab es, der Balochinos Starrsinn brach, es war der Oberstkämmerer Graf Lanckoroński. Seyfried[1] erzählt, daß der Theaterdirektor immer zitterte, wenn er auf Befehl den schweren Gang ins Oberstkämmereramt antreten mußte. Auch dem größten Ereignis seiner Zeit war der unbeugsame Mut Balochinos nicht gewachsen: der Revolution von 1848. Vor ihr lief der Direktor gleich beim ersten Ansturm davon, allerdings nicht ohne zuvor allen seinen Verpflichtungen gegen die Künstler der nicht zu stande gekommenen Stagione pünktlich nachgekommen zu sein. Anders Merelli. Er ließ sich zu Beginn der italienischen Unruhen als Spion Radetzkys verwenden, was ihn bei seinen Landsleuten derart in Verruf brachte, daß er es nach 1849 noch lange nicht wagen durfte, die Grenzen des österreichischen Italien zu verlassen. Im Verkehr mit den Künstlern war er ein schamloser Aus-

[1] Seyfried: l. c., Seite 28 bis 35.

beuter. Er schloß immer zweierlei Kontrakte ab. Einen mit hohem Gehalt, den die Staatsverwaltung in »Lire austriache suonanti« zu bezahlen hatte, und einen mit niederem, den der Künstler bekam. Die Differenz behielt er für sich. Gegen diesen Betrug anzukämpfen war unmöglich, denn die italienischen Impresari bildeten ein Kartell, so daß ein Künstler, der sich dem Anbot des einen nicht willig beugte, von sämtlichen anderen Impresari boykottiert wurde. »Was heut' noch Brauch, geschah vor Zeiten auch«. Das Merkwürdige war nicht nur, daß solche Übelstände entstehen konnten, sondern daß die Oberbehörden sie nicht kannten. Wozu war denn der schwerfällige Apparat von Unter-, Ober- und Nebenbehörden da, wenn er bei der einzigen Funktion, bei der er hätte von Nutzen sein können, der Kontrolle, vollständig versagte?

Als die Stürme der Revolution die Direktion und viele Mitglieder in alle Weltgegenden zerstreut hatten, übergab man nach dem Wiedereintreten normaler Zustände die Administration des Hofoperntheaters dem Direktor des Burgtheaters: Franz Ignaz Holbein Edlen von Holbeinsberg,[1] der Staudigl zum Vizedirektor machen wollte, was aber an dem Widerstande der Oberbehörde scheiterte.


Benedikt Randhartinger

Für die Kapellmeister entstanden in dieser Periode dankbare Aufgaben. Konradin Kreutzer, der 1839 die Hofoper und Wien verließ, erntete einen Triumph nach dem andern, zumal er auch als Komponist Erfolge zu erringen in der Lage war. Diese letzteren waren seinem Kollegen Benedikt Randhartinger nicht beschieden. Dessen Oper »König Enzio« machte kein Glück, wie man damals zu sagen pflegte. Dennoch aber entwickelte er eine auf alle Gebiete der Tonkunst sich erstreckende Tätigkeit. Er war am 27. Juli 1802 zu Ruprechtshofen in Niederösterreich geboren, war zugleich mit Schubert ein Schüler Salieris und Zögling des Stadtkonvikts, in dem die Sängerknaben der Hofkapelle erzogen wurden. Er war damals nicht Klassengenosse Schuberts und zählte auch nicht zu dessen intimeren Freunden, als welche Josef Spaun, Albert Stadler, Anton Holzapfel, der Offizier und Dichter Johann Michael Senn bezeichnet werden. Randhartinger, der auch Jurisprudenz studierte, war zehn Jahre lang Sekretär des Grafen Szechenyi, trat 1832 als Tenorist in die Hofkapelle ein und war 1837/38 Hofopernkapellmeister, desgleichen 1862 bis 1866. 20 Messen, 60 Motetten, Lieder, Sinfonien, Streichquartette und ein Heft griechischer Nationalgesänge entstammten seiner Feder (1828 war das Griechentum infolge der Kriege mit der Türkei und Rußland der Gegenstand besonderer Aufmerksamkeit.) Randhartinger starb zu Wien 22. Dezember 1893.

Von großem Einfluß auf die Musikzustände Wiens war die kurze Wirksamkeit von Otto Nicolai, geboren 9. Juni 1810 zu Königsberg in Preußen. Er war zuerst 1837, dann 1841 bis 1845 Kapellmeister und begründete die später so berühmten philharmonischen Konzerte. Von seinen Opern hatten sich die ersten, die im italienischen Stil gehalten waren, nicht auf dem Spielplan erhalten, obgleich der

[1] Holbein war am 27. August 1779 zu Zistersdorf in Niederösterreich geboren und starb am 9. September 1855 in Wien. Er war Opernsänger, dramatischer Dichter, Erfinder der Klavierharfe; zuletzt Leiter der königlichen Bühne in Hannover. Vom 3. April 1841 bis 31. Dezember 1849 Direktor des Hofburgtheaters, dann neben Laube als artistischem Direktor der ökonomische Direktor des Burgtheaters. Er kannte die Bühne in jeder Stellung, von der niedersten bis zur höchsten, er kannte auch halb Europa, dessen wichtigste Kunststädte er einst mit der Gitarre in der Hand durchzog. In Wien führte er (wie Küstner in Berlin) die Autorentantièmen ein. Seit seiner Studienzeit im Stift zu Lilienfeld stand ihm Ladislaus Pyrker als treuer Freund zur Seite.

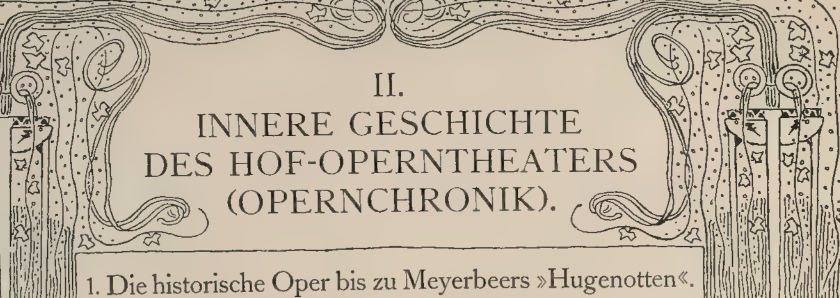
»Templer« und die »Heimkehr des Verbannten« auch für die deutsche Bühne eingerichtet wurden. Wir werden davon noch zu sprechen haben. Schon bei seinem Abschiedskonzert in Wien am 1. April 1847 (erst nach seiner Ernennung für Berlin gegeben) wurden Instrumentalnummern der »Lustigen Weiber von Windsor« gespielt. Acht Wochen nach deren erster Aufführung starb er, 11. Mai 1849, in Berlin.

Ein als Dirigent und Komponist gleich beliebter Künstler war auch Heinrich Proch, geboren 22. Juli 1809 in Wien (nach Riemann zu Böhmisch-Leipa), gestorben 18. Dezember 1878. Auch er studierte zuerst Jura, wurde 1837 Kapellmeister am Josefstädter Theater, wo fast zu gleicher Zeit Suppé, Titl, Binder, Storch dirigierten. Von 1840 bis 31. Oktober 1870 war er Kapellmeister an der Hofoper. Im Orchester war er ungemein beliebt, denn sein Grundsatz war, möglichst wenig Proben abzuhalten und nur bei der Aufführung zu höchster Aufmerksamkeit anzuspornen, da, nach seiner Ansicht, die Mitglieder des Orchesters ohnehin alles vom Blatt spielen könnten. Auch im Publikum war er sehr populär. Seine Lieder: »Ein Wanderbursch mit dem Stab in der Hand«, »Von der Alpe tönt das Horn« wurden in jeder musikalischen Familie gesungen. Die gewandteren Kehlen verstiegen sich bis zu den Liedvariationen von Proch (mit Flöte), die so beliebt waren, daß man sie lange Zeit als Einlagen in allen möglichen Opern sang, meistens in solchen, die ohnehin bis zum Überdruß mit Koloraturen überhäuft waren. Seine Opern, von denen wir noch später sprechen werden, hatten wenig dauernden Erfolg.


Heinrich Proch.

Von 1836 bis 1854 entfaltete auch Wilhelm Reuling eine unermüdliche Tätigkeit als Dirigent und als Autor zahlloser, allerdings auch minder wertvoller Gelegenheitskompositionen. Von ihm stammen 17 Ballette und viele Einakter, als deren Verfasser er sich meist gar nicht bekannte. Überall, wo in Kastners Repertoireübersicht in der Periode von 1836 bis 1854 bei einer einaktigen Operette der Komponist als »unbekannt« bezeichnet wird, kann man fast sicher annehmen, zumindest vermuten, daß Reuling der Verfasser oder wenigstens der Kompilator war.

Im Orchester saßen berühmte Geiger, deren Kunst auf zahlreiche Schüler überging, die den Ruhm der großen Wiener Geigerschule begründeten. Ihre Quellen sind nach zwei verschiedenen Richtungen hin zu suchen. Die eine steht unter romanischem Einfluß, die andere verrät rein autochthone Entwicklung. Der Stammvater der ersten Gruppe ist Josef Böhm (geboren 4. März 1795 in Pest, gestorben 28. März 1876 in Wien), seit 1819 Professor am Konservatorium, 1821 Mitglied der Hofkapelle. Böhm war Schüler Rodes (geboren zu Bordeaux), des Sologeigers an der großen Oper in Paris. Großer Ton, Beherrschung der Bogenführung, Reinheit in den Applikationen, Geläufigkeit verbunden mit Tiefblick, Geschmack und Kunstverständnis, das waren die vorzüglichsten Eigenschaften dieser Schule. Ihre Jünger sind: Dont, Ernst, Grün, Georg Hellmesberger der ältere, Joachim, Rappoldi, Reményi, Singer, Ludwig Strauß. Der andere Zweig der Wiener Geigerschule geht auf Wranitzky zurück. Sein Schüler war Schuppanzigh, der Gründer des nach ihm benannten Quartetts (seit 1824 im Hoforchester). Von Schuppanzigh berichtet Reichardt (Vertraute Briefe I, 333): Schuppanzigh hat eine eigene pikante Manier, die sehr wohl zu den humoristischen Quartetten von Haydn, Mozart, Beethoven paßt. Er spielt deutlich, akzentuiert richtig, hat ein singendes, rührendes Cantabile. Nicht immer rein, und schlägt beim Forte mit dem Fuß den Takt, in Wien eine »allgemein eingeführte verwünschte Art«. Sein Schüler Mayseder war das Prototyp des eleganten, zierlichen, glänzenden Violinspielers. Georg Hellmesberger der ältere war Schuppanzighs Nachfolger im Opernorchester.



II. INNERE GESCHICHTE DES HOF-OPERNTHEATERS (OPERNCHRONIK).

1. Die historische Oper bis zu Meyerbeers »Hugenotten«.

Mit dem Jahre 1831 gehen wir einer der ereignisreichsten Epochen des Kärntnerthor-Theaters entgegen. Sind schon die ersten drei Viertel des XIX. Jahrhunderts überall reich an Novitäten, die sich für alle Zeiten einen Platz in der Musikgeschichte gesichert haben, so ist es die Wiener Oper ganz insbesondere. Sie ist es nicht nur wegen der großen Zahl neuer Werke und Komponisten, wegen des fast gleichzeitigen Entstehens der verschiedensten musikalischen Stilrichtungen, sondern auch wegen der ungewöhnlich großen Zahl berühmter Sänger und Sängerinnen, wie sie Wien in keinem andern Zeitraum aufzuweisen hat.

Wir verzeichnen zunächst einige bescheidene Erfolge der französischen und italienischen Oper. Aubers reizende Spielopern sind wieder an der Tagesordnung. Man gibt am 21. April 1831 die Oper »Die Braut«. Zwar bemerkt man auch bei ihr, daß die Musik nicht ganz neu sei und der Komponist Anlehen aus früheren Werken gemacht habe; aber die liebliche Melodik, der leichte gefällige Lustspielton versagen auch hier nicht ihre Wirkung. Die Aufführung war ausgezeichnet. Die Braut sang Frau Heinefetter, den Fritz Herr Wild, den Kommerzienrat Herr Forti, den Adalbert Herr Cramolini und die Charlotte Fräulein Bondra. Die Oper erhielt sich bis 1840 auf dem Repertoire und wurde während dieser Zeit 42mal gegeben.

Gern ergreift nun die Direktion jede Gelegenheit, neue Opern Bellinis aufzuführen. Am 24. November 1831 wurde seine »Straniera« zum ersten Male gegeben. In einer gleichzeitigen Kritik heißt es: »In der Musik finden wir viele schöne, nicht aber ideale melodiöse Stellen, die vom Komponisten so diskret instrumentiert sind, daß den Sängern kein Zweifel übrig bleibt, daß das Hervortreten der Stimme die Hauptsache sei«. An der Dichtung wird getadelt, daß ein gleichmäßiger Klageton das ganze Werk hindurch erhalten bleibe. Die Aufführung durch Madame Ernst (Alaide), Herrn Wild (Artur), Herrn Staudigl (Komthur) und Herrn Hölzel (Kastellan) war eine ausgezeichnete. Wir finden hier zum ersten Male die Namen der Sänger und Sängerinnen, die fast zwei Dezennien hindurch in Wien die bedeutendste Rolle spielten.

Bellinis »Straniera« wird dann auch im Theater in der Josefstadt gegeben, das in dieser Periode überhaupt dem Kärntnerthor-Theater ernste Konkurrenz macht. Fast alle bedeutenden Opern des Repertoires werden an dieser Bühne zuerst aufgeführt und mit allen übrigen folgt das Josefstädter Theater der Hofoper getreulich nach. Neben der »Straniera« erscheint auch Bellinis »Romeo und Julie«. Sabine Heinefetter gastiert als Romeo; die Zartheit ihres Vortrags, Kraft und Ausdruck der Stimme sowie die äußerst vorteilhafte Erscheinung werden lobend hervorgehoben; nicht weniger gefällt Fräulein Löwe als Julie. Am schlechtesten kommt der Textdichter weg, von dem behauptet wird, daß er ein ganz eigenes Geschick besitze, dem unverwüstlichen Stoff so viel von seinem Reiz zu rauben, als nur möglich ist.

Im Operntheater hat Herolds »Zampa« (3. Mai 1832) den größten Erfolg. Merkwürdigerweise heißt es in einer Kritik des »Wanderer«, daß die Ouvertüre eine der kompliziertesten Kompositionen, aber ebenso sinnreich als wirksam sei. Die Theaterzeitung sagt, die Musik habe viele Effektmomente, ohne jedoch durch ideale Formen Bewunderung beim wahren Kenner zu erwecken. Die Ouvertüre zerfließt durch vielen Wechsel des Tempos in eine Breite, welcher die Einheit ganz fehlt; jedoch hat der Tonsetzer das Ende mit einer fortgesetzten Steigerung von gewählt instrumentierten Dissonanzen so zu würzen verstanden, daß man den geübten und sachkundigen Erfinder daran erkennt. Die Ouvertüre wurde übrigens wiederholt, eine Ehrung, die damals fast allen Musikstücken ähnlicher Art in neuen Opern zu teil wurde. Die Rolle des Zampa wurde mit dem Tenoristen Herrn Wild besetzt, Madame Fischer-Achten sang die Camilla, beide mit ungeheurem Erfolg. Die Oper wurde bis 1867 130mal gegeben.

Wir finden von nun an eine verhältnismäßig große Anzahl kleiner einaktiger Opern auf dem Spielplan, deren Komponist meistens Kapellmeister Wilhelm Reuling ist. Er entfaltet als Autor dieser kleinen Werke eigentlich keine besonders ersprießliche Tätigkeit, denn, da er selbst die Opern nicht mit eigener Erfindung ausstatten kann, greift er sehr häufig zu dem Auskunftsmittel, die Musik aus den Werken der verschiedensten Meister zusammenzusetzen. Besonders künstlerisch war dieses Verfahren gewiß nicht, aber es war aus praktischen Gründen beliebt, da diese kleinen Opern eine willkommene Einleitung zu den folgenden Balletten bildeten. Eine der meistgenannten Operetten dieser Art war »Das Fest der Handwerker« von Louis Angely, das fast zu gleicher Zeit auch im Theater an der Wien gegeben wurde. Die Posse stammte aus Berlin und war auch für Berliner Verhältnisse berechnet, während man in Wien eine ganze Anzahl witziger Anspielungen nicht verstand. Der Haupteffekt der Posse bestand darin, daß jeder Darsteller einen anderen Dialekt sprach. Am originellsten war Herr Börner, der den Maurerpolier Kluck (Wiener) gab. Cramolini spielte den Tischler (Berliner), Gottdank gab einen Böhmen, Demoiselle Bondra eine sächsische Wirtin und Demoiselle Henkel deren Tochter. Zwei hübsche Lieder von ihr wurden viel applaudiert, ebenso der Jodler Cramolinis, den er jeden Abend wiederholen mußte. Im Theater an der Wien war die Aufführung weit ordinärer: Nestroy gab dort den Wiener etwas zu derb. »Es ist dies jedoch der eigentümliche Typus seines Spiels und er findet Leute genug, die seiner Komik huldigen«, heißt es im »Wanderer«.

Anton Forti.

Herolds »Zampa«, Auber, die Bellinischen Opern, dazwischen die kleinen Singspiele, das war ungefähr das Repertoire, das Richard Wagner vorfand, als er im Sommer 1832 zum ersten Male nach Wien kam. Er war entzückt von den Wienern, aber nicht von den musikalischen Zuständen. »Was ich hörte und sah, erfreute mich wenig, wohin ich kam, hörte ich ‚Zampa‘ und Straußsche Potpourris aus ‚Zampa‘. Beides und besonders damals für mich ein Gräuel«. Und dreißig Jahre später schreibt er über Strauß: »Wollt ihr nichts Höheres, so laßt es bei diesem bewenden; es steht an und für sich bereits wahrlich nicht tief, und ein einziger Strauß-Walzer überragt, was Anmut, Feinheit und wirklichen, musikalischen Gehalt betrifft, die meisten der oft mühselig eingeholten ausländischen Fabriksprodukte, wie der Stephansturm die bedenklich hohlen Säulen zur Seite der Pariser Boulevards«. Wagner

verweilte nicht lange, aber er behielt Wien in Erinnerung, als die Kunde von der Revolution 1848 nach Sachsen drang und er mit seinen Reformplänen für das deutsche Theater hervortreten wollte. Leider dachte er während der ganzen Zeit nicht an Aufführungen seiner Opern in Wien. Wir werden erst sehr spät davon hören.

Das folgende Jahr (1833) beginnt mit zwei großen Erfolgen der italienischen Oper: der eine ist Donizettis »Anna Bolena« (26. Februar), der andere Bellinis »Norma« (11. Mai). Die vielverbreitete Ansicht, daß die Musik Donizettis und Bellinis dem Geschmack der damaligen Zeit vollkommen entsprach und daß namentlich der Text in dem Urteil des Publikums gar nicht berücksichtigt wurde, wird, wie so oft, auch diesmal durch gleichzeitige Kritiken widerlegt. Namentlich F. A. Kanne ist mit Donizettis Oper durchaus nicht zufrieden. Von der »Anna Bolena« sagt er: Die Musik ist mit eisernem Fleiß gemacht, wir sagen »gemacht«, denn sie ist nicht erfunden von einem schöpferischen Geist, sondern gewaltsam zusammengesetzt; eisern nennen wir den Fleiß, wenn ein Komponist nicht müde wird, immer wieder das Nämliche zu sagen. Viel besser kommt Bellinis »Norma« fort; zwar heißt es von der Ouvertüre, sie habe das Schicksal der meisten italienischen Ouvertüren, denn sie gehe spurlos vorüber; doch habe die Musik viele schöne Momente. Die Oper wird gefallen, sagt Kanne, ohne gerade bleibenden Eindruck zu machen, die vielen Terzen und Sexten in der Melodie machen die Musik etwas monoton. Der »Wanderer« nennt die »Norma« »großartig«, in einem Stil geschrieben, der sich dem deutschen nähert, und dabei voll Leben und dramatischer Wirksamkeit. Ganz ausgezeichnet war die Aufführung, Chor und Orchester unter der Leitung von Wilhelm Reuling und die Solisten: Mme. Ernst als Norma, Herr Wild als Sever, Staudigl als Orovist und Fräulein Löwe als Adalgise. Der Erfolg war ein so ungeheurer, daß gleich im ersten Jahre die Oper 35mal gegeben wurde und 295mal im alten Kärntnerthor-Theater. Seit Rossini war kein Italiener so erfolgreich gewesen.


Gustav Hölzel.

So groß auch dieser Sieg Bellinis war, er wurde doch noch übertroffen durch den Meyerbeers, der mit seinem »Robert« den ersten dauernden Erfolg in Wien errang. Natürlich kam das Josefstädter Theater der Hofoper zuvor und führte das Werk am 20. Juni 1833 auf. Dort sang Herr Demmer den Robert, Herr Pöck den Bertram, Fräulein Zimmer die Isabella, Fräulein Segatta die Alice. Das Publikum war von der Aufführung ganz überrascht und in echte Begeisterung versetzt. Alles war neu in dieser Oper; der große Anteil des Chors, die reiche, interessante Instrumentation und die leicht ins Ohr gehende, aber doch originelle Melodik. Nicht zum geringsten hatten die neuen Dekorationen des Herrn Neefe zu dem Erfolg beigetragen. »Schöneres als die vom Mond beleuchtete Kirche des dritten Akts haben wir noch nie gesehen«, sagte der »Wanderer«. Neefe wurde nach Schluß der Oper dreimal gerufen. Schon damals bemerkte die Kritik, daß der Gang der Handlung nicht eben klar sei, aber dennoch dramatische Wirksamkeit besitze. Weidmann in der Theaterzeitung nennt den »Robert« eine wahrhaft großartige, originelle Komposition voll Geist und Leben. Er soll zwar ebenso scharfe Tadler als enthusiastische Lobredner gefunden haben, aber die letzteren waren entschieden in der Überzahl. Die originellste Kritik und vielleicht die humoristischeste, die überhaupt über den »Robert« geschrieben wurde, lieferte Bauernfeld in Nummer 126 der Theaterzeitung. Er nennt die Oper ein geistreiches Werk, nicht so faßlich

wie »Freischütz«, aber natürlicher als »Euryanthe«; für jeden Fall sei seit Weber nichts so Bedeutendes in der deutschen Opernmusik erschienen. Der dritte Akt sei der Glanzpunkt, der zweite Akt hingegen vom dramatischen Standpunkt so überflüssig, daß Bauernfeld allen Ernstes den Vorschlag machte, ihn ganz wegzulassen. Auch er tadelt, daß die Handlung nicht klar genug sei. »Ich habe das Programm gelesen und die Oper gesehen, wäre aber sehr verlegen, wenn ich den Inhalt erzählen sollte«. Trotzdem ist nicht zu leugnen, daß man ein wirkliches Gemälde auf der Bühne zu sehen bekam. »Wer's nicht glaubt«, fährt Bauernfeld fort, »der komme und schaue und höre; es kostet nur 24 Kreuzer C. M.«. Ja, Bauernfeld erbietet sich sogar, jedem, der mit der Oper nicht zufrieden sei, das Eintrittsgeld zurückzuerstatten. Zu diesem Zweck setzt er den vollen Namen und die Adresse unter die Kritik: Bauernfeld wohnt auf dem Bauernmarkt im Margarethenhof, I. Stiege, III. Stock. Auf originellere Art hat noch nie ein Kritiker die Echtheit seiner Überzeugung zu bekräftigen versucht.



Ludwig Cramolini.

Viel prächtiger war die Aufführung natürlich noch im Kärntnerthor-Theater (31. August 1833): Herr Breiting sang den Robert, Herr Binder den Reimbaut, Herr Staudigl den Bertram, Madame Ernst die Alice und Demoiselle Löwe die Isabella. Sämtliche Darsteller zählten in Hinkunft die Charaktere der Oper zu ihren Paraderollen. Eine eigentümliche Wirkung übte der Geisterchor im dritten Akt aus, der von allen Mitwirkenden hinter der Szene durch ein Sprachrohr gesungen wurde. Lachner dirigierte die Oper, die erst gegen Schluß eine etwas lauere Aufnahme gefunden; doch mehrte sich, wie Kanne berichtet, während des Herausgehens aus dem Theater die Stimme des Beifalls wieder. Kanne vertrat somit das jedenfalls seltene Prinzip, nicht nur seine persönliche Meinung, sondern auch jene des Publikums in seinem Bericht wiederzugeben. Es war übrigens eine seiner letzten Kritiken, denn er starb noch im selben Jahre.[1] Der Erfolg Meyerbeers war ein so ausschlaggebender, daß neben dem »Robert« nur noch wenige Opern sich dauernder Beliebtheit erfreuten. Zu diesen gehörte »Die Schreiberwiese« von Herold (6. März 1834). Als das Werk zuerst in der Josefstadt aufgeführt wurde, war das Publikum noch so sehr von der reichen Instrumentierung Meyerbeers verwöhnt gewesen, daß die Oper einen verhältnismäßig geringen Erfolg hatte; nur die Ouvertüre (unter der Leitung Kreutzers) wurde wiederholt; desgleichen auch eine eingelegte Arie für Herrn Pöck. Erst in der Darstellung des Kärntnerthor-Theaters gewann das Publikum Gefallen an der Oper und hörte sie bis zum Jahre 1868 78mal an. Ganz bescheiden war der Erfolg Aubers mit der Oper »Der Schwur« (29. Oktober 1834); auch sie wurde natürlich zuerst in der Josefstadt gegeben und ihre Ouvertüre wiederholt. Von der Musik aber hieß es sonst, ihre Motive erinnerten an die Réunionen beim Sperl, die gefälligeren Stellen seien musikalische Koketterien und Laszivitäten, und selbst ein begeisterter Lobredner Aubers könnte sich zu keinem Enthusiasmus aufschwingen. Im Kärntnerthor-Theater fiel die erste Aufführung fast ganz ab, erst die zweite war besser

[1] Auch Grillparzer besprach l. c., XV, 204, den »Robert« und verglich die beiden Aufführungen im Josefstädter und Kärntnerthor-Theater, nicht immer zum Vorteil des letzteren.

und gewährte Hoffnung auf die weitere Beliebtheit der Oper. Daß Aubers Melodien nun plötzlich nicht den Anklang fanden, den sie früher hatten, erklärt sich nicht nur daraus, daß es schwächere Werke waren, von denen wir jetzt sprechen, sondern auch, daß damals die Walzer von Strauß und Lanner anfingen, die Gemüter zu bewegen und den Geschmack für die heitere Musik nach einer ganz andern Richtung zu lenken als die, in der sich Auber bewegte.

Als Merkwürdigkeit sei im Jahre 1834 noch die Bedrohung des Repertoires durch eine Influenza-epidemie erwähnt, von der nicht weniger als 27 Künstler der Oper betroffen waren, so daß zeitweilig bloß die ohnehin schon abgespielten einaktigen Operetten gegeben werden konnten. Nur drei Mitglieder des Instituts: Marianne Ernst, Franz Wild und Josef Staudigl hatten allen Einflüssen der Epidemie stand gehalten, so daß von ihnen viele Wochen hindurch die Bildung des Repertoires abhing. Unter den großen Opern war »Norma« die einzige, die mit diesen Kräften aufgeführt werden konnte.

Eine neue italienische Gesellschaft vermochte 1835 trotz der Mitwirkung der Tadolini, des Tenors Santi und des Baßbuffo Frezzolini nur geringe Erfolge zu erzielen.


Eugenia Tadolini.

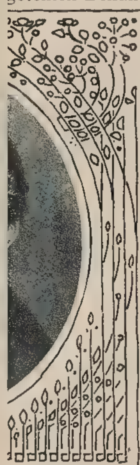
Mehr Glück hatte die deutsche Gesellschaft mit der Aufführung von Aubers »Ballnacht« (26. September), die noch in demselben Jahre (1835) 27 mal gegeben wurde. Zwar behauptete die Kritik, daß der Musik alle Ehren zukommen, soweit es sich um die französische Leichtigkeit handle, daß aber Tiefe des Gedankens vollständig fehle und jeder Aufschwung affektiert klinge. Das Publikum aber war in seinem Urteil nachsichtiger und hielt sich vorwiegend an die glänzende Aufführung durch Herrn Breiting, Demoiselle Löwe, Herrn Staudigl, Mad. Katharina Waldmüller (Kartenaufschlägerin) und Demoiselle Henkel (Page); Reuling dirigierte die Oper und hielt namentlich den Chor gut zusammen.

In demselben Jahre spielte sich in der Josefstadt ein literarisch-interessantes Ereignis ab: Grillparzers »Melusine«, die als Operntext für Beethoven bestimmt war, wurde in der Komposition von Konradin Kreutzer zur Aufführung gebracht. Alle scheinen den Charakter des Werkes mißverstanden zu haben: Komponist, Publikum und Kritiker. Der letztere sagte im »Wanderer«: »Zaubereien, Feen, Nymphen sind undankbare Charaktere für den Tondichter und das musikalische Geisterleben wird höchstens dem Genie geoffenbart. Die Charaktere der Oper haben nicht Farbe, Ton und kräftiges Mark genug und das Ganze ist keine Erhebung über den gewöhnlich gangbaren Stil unserer Opernfabrikatur«. Frau Kraus-Wranitzky gab die Melusine, Herr Greipel den Raimond — beide ohne besonderen Erfolg; nur die Dekorationen Neefes fanden allgemeinen Anklang (9. April 1835).

Die letzten Novitäten unter der bisherigen Direktion waren »Das eherne Pferd« von Auber (5. Jänner 1836) und die »Jüdin« von Halévy (3. März 1836). Von der ersteren Oper, deren Inhalt aus »Tausend und eine Nacht« und aus Wielands »Dschinnistan« entnommen ist, heißt es, daß sie eine oberflächliche chinesische Charakteristik in der Musik verrate, deren gemächliches Trippeln eigentlich jede Leidenschaft ausschließt, so daß es begreiflich sei, daß die beiden ersten Akte, in denen es sich um nichts als um die Liebe des alten Mandarinen handelt, langweilig sind. Die Nachahmung des chinesischen Nationalcharakters geht so weit, daß man glauben könnte, Auber habe eine Oper für

Chinesen geschrieben; diese Zumutung sei aber für ein europäisches Auditorium nicht schmeichelhaft. Von den Darstellern hatte Herr Staudigl den größten Erfolg.[1]

Die nächste Novität (9. März 1836) war ein weit bedeutenderes musikalisches Ereignis: Halévys
Damals hieß es, die Musik vereinige deutsche
dliche Melancholie. Weit weniger als die
ng des Helden der Oper Eleazar.
trotzdem ungeteilte Bewunderung, zumal
en Komthur (Kardinal) sang, Breiting den
Isabella (Eudoxia) und Klara Heinefetter
s vorüber, erst das Ende des zweiten Akts,
geteilten Beifall; im dritten Akt hatte man



Es gab auch Stimmen, die dem Komponisten »Selbstgefälligkeit im Gelehrtentum« vorwarfen, die viel Gesuchtes in seiner Musik fanden und behaupteten, daß seine Melodien verschnörkelt seien; aber auch diese Gegner lobten den Ernst und die Würde der Komposition, die glänzende Instrumentierung und meisterhafte Stimmführung. Nur Scribe als Textdichter wollte man nicht recht gelten lassen: er sei der »Mephisto des jungen Frankreich«.

ör. Er hatte seit der Zeit, wo er im Theater
mit seinen Kompositionen. Sein »Faust«
aber wenig Erfolg. Das gleiche haben wir
22. Oktober 1836, ging »Jessonda« zum
Aufführung als die beste deutsche Oper der
Aufführung zu teil, der die Direktion fünf
gesagt, daß sie Leidenschaft, Wahrheit und
des Komponisten in vorteilhaftester Weise
lerischen Form der Gestaltung. Man tadelt
Orchester und das Fehlen eines wirkungs-
Arbeit eines deutschen Komponisten, nach
ißt. Im Jahre 1836 allein wird es zehnmal
nen deutschen Advokaten, und der ist Herr
Gehe, der Textdichter, hat sie eine sehr einfache und kurze Handlung: Die Witwe eines Raya soll durch

K. K. pr. Theater in der Josephstadt.
Donnerstag den 9. April 1835.
Zum Vortheile des Decorateurs Herrmann Neefe,
zum ersten Male:

MELUSINA.

Romantische Zauber-Oper in 3 Aufzügen, von Herrn **Franz Grillparzer.**
Musik vom Herrn Kapellmeister und Operndirector *Conradin Kreutzer.*
Die Decorationen neu vom Unterzeichneten.

Personen:

Graf Emmerich von Forst — *Hr. Mellinger.*
Bertha, seine Schwester — *Dlle.* **Walter.**
Reimond — *Hr. Kreipl.*
Troll, sein Diener — *Hr. Illner.*
Melusina, } Feen — *Mad.* **Kraus-Wranizky.**
Meliora, } Feen — *Dlle. Auchter.*
Plantina, } Feen — *Dlle. Baudis.*
Jäger. Ritter. Nymphen. Gestalten.

Mad. *Kraus-Wranizky*, k. k. Hofsängerin, und Dlle. *Walter* vom grossherzogl. Baden'schen Hoftheater, in den angezeigten Parthien als Gäste.

Durch die Wahl dieses Werkes von einem gefeierten vaterländischen Dichter und Tonsetzer, glaubt der Unterzeichnete dem verehrten Publikum seine Hochachtung zu bezeigen, mit welcher er dasselbe zu dieser Vorstellung ergebenst einladet.

Herrmann Neefe,
Decorateur dieses Theaters.

Anfang 7 Uhr.

[1] Eine Bearbeitung der Oper versuchte zu Ende des XIX. Jahrhunderts Engelbert Humperdinck. Bei Gelegenheit der Aufführung bemerkte man allgemein, daß sie dem Sujet nach ein Vorbild von Sullivans »Mikado« sei.

und gewährte Hoffnung auf die weitere Beliebtheit der Oper. Daß Aubers Melodien nun plötzlich nicht den Anklang fanden, den sie früher hatten, erklärt sich nicht nur daraus, daß es schwächere Werke waren, von denen wir jetzt sprechen, sondern auch, daß damals die Walzer von Strauß und Lanner anfingen, die Gemüter zu bewegen und den Geschmack für die heitere Musik nach einer ganz andern Richtung zu lenken als die, in der sich Aube

Als Merkwürdigkeit sei im Jahre 1834
epidemie erwähnt, von der nicht weniger al
bloß die ohnehin schon abgespielten einaktig
des Instituts: Marianne Ernst, Franz Wild
stand gehalten, so daß von ihnen viele Wo
den großen Opern war »Norma« die einzige,

Eine neue italienische Gesellschaft vermochte 1835 trotz der Mitwirkung der Tadolini, des Tenors Santi und des Baßbuffo Frezzolini nur geringe Erfolge zu erzielen.



Mehr Glück hatte die deutsche Gesellschaft mit der Aufführung von Aubers »Ballnacht« (26. September), die noch in demselben Jahre (1835) 27 mal gegeben wurde. Zwar behauptete die Kritik, daß der Musik alle Ehren zukommen, soweit es sich um die französische Leich-
spielte sich in der Josefstadt ein literarisch
als Operntext für Beethoven bestimmt wai
Aufführung gebracht. Alle scheinen den Ch
Publikum und Kritiker. Der letztere sagte in
bare Charaktere für den Tondichter und d
geoffenbart. Die Charaktere der Oper haben
ist keine Erhebung über den gewöhnlich gang
gab die Melusine, Herr Greipel den Raimond
Neefes fanden allgemeinen Anklang (9. April

Die letzten Novitäten unter der bish
(5. Jänner 1836) und die »Jüdin« von Halé
»Tausend und eine Nacht« und aus Wielar
oberflächliche chinesische Charakteristik in
jede Leidenschaft ausschließt, so daß es begreiflich sei, daß die beiden ersten Akte, in denen es sich um nichts als um die Liebe des alten Mandarinen handelt, langweilig sind. Die Nachahmung des chinesischen Nationalcharakters geht so weit, daß man glauben könnte, Auber habe eine Oper für

Chinesen geschrieben; diese Zumutung sei aber für ein europäisches Auditorium nicht schmeichelhaft. Von den Darstellern hatte Herr Staudigl den größten Erfolg.[1]

Die nächste Novität (9. März 1836) war ein weit bedeutenderes musikalisches Ereignis: Halévys »Jüdin«. Sie wurde schon 1835 in der Josefstadt gegeben. Damals hieß es, die Musik vereinige deutsche Tiefe, romanischen Typus, orientalische Weichheit und südliche Melancholie. Weit weniger als die Musik befriedigte der Text, namentlich die Charakterzeichnung des Helden der Oper Eleazar.

Die musikalische Bearbeitung dieses Charakters fand trotzdem ungeteilte Bewunderung, zumal wegen der ausgezeichneten Aufführung, in der Staudigl den Komthur (Kardinal) sang, Breiting den Eleazar, Binder den Arnold (Leopold), Demoiselle Löwe die Isabella (Eudoxia) und Klara Heinefetter die Sarah (Recha). Das erste Finale ging am Publikum spurlos vorüber, erst das Ende des zweiten Akts, das als Glanzpunkt der Oper bezeichnet wurde, erregte ungeteilten Beifall; im dritten Akt hatte man merkwürdigerweise die Ballettmusik Halévys mit einer andern vertauscht und Demoiselle Löwe ein Thema mit Variationen singen lassen; im vierten Akt fiel die ganze Soloszene Eleazars fort und im zweiten ein Duett zwischen Recha und Leopold; aber trotz dieses Wegfalls der besten Nummern hatte die Oper so großen Erfolg, daß sie sich auf dem Repertoire erhielt und im alten Hause bis zum Jahre 1868 118mal gegeben wurde. Es gab auch Stimmen, die dem Komponisten »Selbstgefälligkeit im Gelehrtentum« vorwarfen, die viel Gesuchtes in seiner Musik fanden und behaupteten, daß seine Melodien verschnörkelt seien; aber auch diese Gegner lobten den Ernst und die Würde der Komposition, die glänzende Instrumentierung und meisterhafte Stimmführung. Nur Scribe als Textdichter wollte man nicht recht gelten lassen: er sei der »Mephisto des jungen Frankreich«.


Josef Staudigl.

Endlich kam auch eine Oper von Louis Spohr zu Gehör. Er hatte seit der Zeit, wo er im Theater an der Wien als Orchesterdirektor tätig war, wenig Glück mit seinen Kompositionen. Sein »Faust« wurde erst nach seinem Abgang von Wien gegeben, hatte aber wenig Erfolg. Das gleiche haben wir von seiner Oper »Zemire und Azor« gehört. Nun erst, am 22. Oktober 1836, ging »Jessonda« zum ersten Male in Szene; die Oper wurde gleich nach der ersten Aufführung als die beste deutsche Oper der Gegenwart bezeichnet. Es wurde ihr eine ausgezeichnete Aufführung zu teil, der die Direktion fünf neue Dekorationen gespendet hatte. Von der Musik wird gesagt, daß sie Leidenschaft, Wahrheit und Schönheit enthalte, charakteristisch sei und die Genialität des Komponisten in vorteilhaftester Weise offenbare, hingegen habe Spohr zu viel Gefallen an der malerischen Form der Gestaltung. Man tadelt die Hast der Motive, die Häufigkeit von Konzertfiguren im Orchester und das Fehlen eines wirkungsvollen Finales. Nichtsdestoweniger wird das Werk als die Arbeit eines deutschen Komponisten, nach dem man sich in Wien jetzt besonders sehnte, freudig begrüßt. Im Jahre 1836 allein wird es zehnmal gegeben. Weniger befriedigt ist man von dem Text. »Für einen deutschen Advokaten, und der ist Herr Gehe, der Textdichter, hat sie eine sehr einfache und kurze Handlung: Die Witwe eines Raya soll durch

[1] Eine Bearbeitung der Oper versuchte zu Ende des XIX. Jahrhunderts Engelbert Humperdinck. Bei Gelegenheit der Aufführung bemerkte man allgemein, daß sie dem Sujet nach ein Vorbild von Sullivans »Mikado« sei.

den Feuertod ihrem Gemahl nachsterben, doch der Heerführer der Portugiesen, ihre erste Liebe, weiß diese fatale Prozedur durch den Überfall der Stadt zu verhindern und ein junger Brahmine, der ihn auf Seitenwegen dahin geleitet, bekommt die von ihm geliebte Schwester der Witwe zur Frau; das ist alles«.

Bei der ersten Vorstellung sang Herr Wild den Nadori; seine Darstellung war auf das Psychologische bedacht: Wort, Ton und Ausdruck waren im Lyrischen wie im Dramatischen zu einer wahren, schönen und effektvollen Einheit verschmolzen. Demoiselle Löwe hatte als Jessonda schon durch ihre reizende Erscheinung einen außerordentlichen Erfolg, den sie durch ihren Gesang noch steigerte; Demoiselle Goldberg sang die Amazilli, Herr Schober den Tristan und Herr Staudigl den Oberbrahminen.

Natürlich trat in diesem Jahre auch Donizetti mit einer neuen Oper vor: es war der »Belisar«, der am 17. Juni 1836 zum ersten Male gegeben wurde. Das Sujet ist eine Nachahmung des »Belisar« von Schenk; stellenweise wurden sogar die Worte der Tragödie beibehalten und nicht eine Szene war von selbständiger Erfindung. Aber der italienische Textdichter, Cammerano, nannte Herrn v. Holbein als denjenigen, der ihn zu dieser Dichtung angeregt hat, obwohl Holbein nie einen »Belisar« geschrieben hat. »Die Personen ziehen haltlos wie Figuren einer Laterna magica an uns vorüber und bewegen sich wie Gliederpuppen; man erwehrt sich in den ernstesten Situationen oft kaum des Gedankens an Walzermotive, Galoppe und ähnliches, was mit der Lust der Menschen mehr zusammenhängt als mit ihrem Schmerz«. Die Kritik sagt ausdrücklich, sie sei weit entfernt davon, an die italienische Musik dasselbe strenge Urteil anzulegen wie an die deutsche, es sei ihr sogar angenehm, wenn der Held mit einer schönen Melodie zu Tode gehe, mit der dramatischen Grundidee der Komposition aber müsse die Musik doch in einem innigen Rapport stehen. Und das sei leider im »Belisar« nicht der Fall.


Klara Stöckl-Heinefetter.

Am 16. September 1836 gab das Theater in der Josefstadt Donizettis Oper »Der Bürgermeister von Saardam« nach Giraldonis Text, der seinerseits wiederum nach der gleichnamigen deutschen Komödie bearbeitet war. Leider erwähnt die Kritik, die diese letztgenannte Bemerkung macht, nicht den Namen des Dichters, woraus wir schließen, daß er dem damaligen Wiener Publikum geläufig war. Ein fünfaktiges Drama »Peter der Große« von Christof Gottlieb Hempel bestand seit 1780. Wie dem auch sein mag, ein Ereignis war Donizettis Oper nicht, sonst wäre sie zweifellos von der Hofoper übernommen worden. »Rellstab und Konsorten werden dagegen schreiben, sie wird sich aber auf dem Repertoire erhalten«. Die Musik gefalle nicht so sehr durch originelle Erfindung als durch echt humoristische Beweglichkeit. Die Ouvertüre insbesondere hat Leben und sprudelnden Witz. Die Aufführung war nicht die beste. Dem Komiker wird geraten, daß er keine Extempore machen solle, in denen von Vorstadtwirtshäusern die Rede sei, die Primadonna (Name nicht genannt) wird nach einer eingehenden Kritik mit der guten Lehre bedacht: »Lernen, lernen und kleine Partien«.

Über die Beschaffenheit der Oper im Jahre 1836 besitzen wir den interessanten Bericht einer englischen Romanschriftstellerin, der in so vieler Beziehung bemerkenswert ist, daß wir das wichtigste daraus erwähnen wollen. Mrs. Frances Trollope war, als sie im Herbst 1836 nach Wien kam, von allem entzückt, nur von der Oper nicht. Sie wundert sich selbst darüber, denn gerade in der Oper hat sie am meisten erwartet. Sie findet vor allem schlechte Stimmen (den Chor ausgenommen), ein gutes Orchester und kein glänzendes Haus. Sie empfindet es geradezu als Skandal, daß die Röcke der Ballerinnen zu kurz sind, keineswegs aus Sparsamkeit, wie sie hinzufügt, denn was den Röcken an Länge fehlt, ersetzen sie durch die Breite, so daß jede Tänzerin der voll entwickelten Blüte einer Fuchsia ähnlich sehe, nur daß sie statt mehrerer Staubgefäße bloß zwei habe.

In einer Aufführung der Oper »Semiramis« hat der Gesang geradezu wehe getan. Und in »Norma« wäre der Eindruck beinahe ebenso ungünstig

gewesen, wenn nicht das Spiel der Demoiselle Löwe als Norma ihre schlechte, durchdringende Stimme vergessen gemacht hätte. Die Löwe wird überdies als eine schöne Frau bezeichnet, die soviel Leidenschaft in ihre Darstellung bringe, daß man sie bewundern müsse.

Nicht mit Unrecht bedauert die englische Schriftstellerin das Überwiegen der Tanzmusik von Strauß und Lanner, deren sie bei aller Vorliebe für den Walzer doch schon müde geworden sei. Man lobe zwar in Wien Haydn und Mozart mit dem Mund, aber singt und hört nur die beiden Walzerkönige. In diesem Vorwurf dürfte der Engländerin kaum jemand widersprechen, noch weniger ihrem Urteil über die österreichische Regierung, über die sie den klassischen Ausspruch tat: »One of the steadfast principles of this steadfast government is to avoid all unnecessary expense«. Kürzer und treffender hat noch niemand dieses »government« zu charakterisieren verstanden.

Im Dezember 1836 machte Mrs. Trollope den letzten Versuch mit Mozarts »Don Giovanni«, aber die Enttäuschung war dieselbe wie bei »Norma«. Erst die Ankunft der Italiener im April 1837 bedeutet eine Besserung, während das Orchester und das Burgtheater von vornherein mit allem Lob bedacht werden. Sehr bedauerlich sei es, daß in der Aufführung eines Chors aus Händels »Saul« (im Redoutensaal), der ausgezeichnet gesungen wurde, nicht eine Hand sich zum Beifall erhob.[1]

Die Sehnsucht des Publikums nach einer deutschen Oper wurde im Jahre 1837 durch Konradin Kreutzer in hervorragender Weise befriedigt: man gab am 9. März sein »Nachtlager in Granada«. Das Werk war den Zuhörern schon von einer Aufführung im Theater in der Josefstadt bekannt; dort ging es am 13. Jänner 1834 zum ersten Male in Szene. Herr Pöck sang den Jäger, Demoiselle Segatta die Gabriele und Herr Emminger den Gomez. Damals war der verbindende Text der einzelnen Musikstücke in Prosa gesprochen. Der Erfolg war groß, die Ouvertüre wurde wiederholt, das berühmte Violinsolo, das Herr Greidl spielte, viel bewundert und nur die mangelhafte Dekoration in einzelnen Teilen beanstandet. Im Kärntnerthor-Theater sang Herr Schober den Jäger; er mußte gleich seine erste Arie »Ein Schütz bin ich« wiederholen; den Gomez sang Herr Wild — glänzender ließ sich die Partie nicht besetzen —; ihm zulieb wurde im zweiten Akt die Szene mit Chor neu hinzugefügt und gleich bei der ersten Vorstellung wiederholt; Demoiselle Löwe sang die Gabriele. Sie fand so viel Beifall, daß die Kritik sie als die interessanteste Künstlerin des deutschen Gesangs bezeichnete und auf eine Aufzählung aller ihrer Vorzüge verzichtete, da diese in Anbetracht der herrlichen Gesamtleistung überflüssig sei. Neben den Solisten fanden auch die Chöre ungeteilte Bewunderung und einzelne derselben mußten wiederholt werden. Der Vorzug des Werkes besteht, wie eine gleichzeitige Kritik sagt, in der Melodie. Sie ist schön, seelenvoll erdacht und anmutig wirkend. Die deutsche Oper besitze in dem Komponisten einen würdigen Nachfolger Webers und setze auf ihn ihre größten Hoffnungen.


Sophie Löwe.

Diesem Erfolg der deutschen Oper gegenüber konnte sich Donizetti mit seiner neuen Oper »Torquato Tasso« (10. Jänner 1837) nicht halten; erst seine »Lucia« erzielte am 13. April 1837 wieder den gewohnten Beifall beim Publikum, wenn auch die Kritik, wie immer, alle möglichen Bedenken aussprach. Das Werk wurde im alten Hause bis zum Jahre 1869 217mal gegeben. Es gefiel insbesondere ein Duett im ersten Akt, das berühmte Sextett des zweiten und der Schluß des dritten Akts. Nach jedem Fallen des Vorhangs ertönte enthusiastischer Beifall. Die Geschicklichkeit des Komponisten, den Schluß des Akts effektvoll zu gestalten, erregte allgemeine Bewunderung; nicht weniger seine Kunst, den Sängern alles mundgerecht zu machen, so hübsch in die Stimme hineinzuschreiben, daß man denken sollte, es sei gar keine Kunst, zweckmäßig für die Sänger zu schreiben, wenn nicht viele Beispiele von

[1] Trollope Franc.: l. c., II, 379. Vergl. auch I, 369, 371; II, 101. — [2] Das Schauspiel »Nachtlager« von Kind wurde am 12. Februar 1818 im Burgtheater gegeben.

dem Gegenteil überzeugten. Die Persiani sang die Lucia; man rühmt ihre schöne Stimme. In der Auffassung und im Klarmachen einer Phrase sei sie unübertrefflich, ihre Höhe glockenhell und silberrein, ihr Piano unnachahmlich. Poggi war als Edgardo ausgezeichnet, sein Gesang war die höchste Kunstleistung. »Der Künstler ist im Laufe der Zeit aus einem süßen, angenehm manierierten ein wahrer tragischer Sänger geworden, voll Aufschwung, Ausdruck und Leben«. Die Kritik verkennt nicht gewisse Schwächen des Werkes, der Ernst der Musik, ihre heilige Weihe sei Gegenstand anderer Kunstwerke: die italienische Oper diene dem Vergnügen. Richte strenge, wer kann! »Ich achte den geistreichen Meister des Augenblicks und mit mir vielleicht so mancher, wenn er sich erst den richtigen Standpunkt für die Beurteilung der Italiener gewählt hat«. Deutlicher kann man wohl nicht ausdrücken, daß der Komponist im stande war, alle großartig erdachten ästhetischen Prinzipien über den Haufen zu werfen.

Noch besser erging es der französischen Oper, die mit dem »Postillon von Lonjumeau« von Adam einen vollen Erfolg erzielte (14. Oktober 1837); er war nicht gleich nach der ersten Vorstellung offenbar, man hatte die Erwartungen zu hoch gespannt. Mit der Zeit aber gefielen die reizenden Melodien Adams und das mit feiner Komik und einem gewissen Pathos ausgestattete Sujet. Im »Postillon« sang Jenny Lutzer die Madeleine, »sie entzückt und bezaubert«, heißt es in der Kritik. »Wenn nur der Vergleich mit den Nachtigallen nicht gar so in Verruf gekommen wäre, hier müßte er gemacht werden«. Herr Wild stand als Postillon in einem ihm fremden Wirkungskreis; dagegen waren Herr Staudigl als Bijou und Herr Forti als Intendant ausgezeichnet.



Adolphe Ch. Adam.

Ein wenig beachtetes Ereignis ist in diesem Jahre das erste Erscheinen einer Oper von Ambroise Thomas »Die Doppelleiter« (31. Oktober 1838), eine ergötzliche, mit sehr belustigenden Situationen ausgestattete Komödie. Sie wurde recht schlecht gespielt; die Musik schließe sich an Adam an. Man findet recht hübsche Gedanken, aber häufig nur in abgerissenen Sätzen, dagegen manchmal viel zu weit ausgesponnen. Es fehlt nicht an Talent aber an Gewandtheit, es geltend zu machen, ein gut erfundenes Motiv zu benützen, das Interesse auf einen Punkt zusammenzudrängen. »Die ‚Doppelleiter' ist übrigens weit besser als alle übrigen Operetten, die jetzt üblich sind«.

Anfangs Oktober 1838 stattete Schumann der österreichischen Hauptstadt seinen ersten Besuch ab; er blieb daselbst bis Ende März 1839 (wohnte I, Schönlaterngasse 7). Schumann beabsichtigte, seinen bisherigen Wohnsitz Leipzig mit Wien zu vertauschen und hier seine seit 1834 bestehende Zeitschrift vom 1. Jänner 1839 erscheinen zu lassen.

Von Wien aus schreibt er am 10. Oktober 1838: »Einen großen Genuß macht mir die ganz treffliche Oper, namentlich die Chöre und das Orchester. Davon haben wir in Leipzig keinen Begriff. Auch das Ballett würde Dich unterhalten. Im deutschen Schauspiel, bekanntlich das erste in Deutschland, war ich noch nicht, auch noch nicht in den kleinen Possentheatern .... Klara ist hier wahrhaft vergöttert worden; wo ich hinhöre, sagt man mir's und spricht in den liebendsten Ausdrücken von ihr. Ein aufmunternderes Auditorium kann man aber schwerlich in der Welt finden; es muntert viel zu viel auf; im Theater hört man mehr Händeklatschen als Musik. Das ist sehr lustig, ich ärgere mich zuweilen darüber«. Im Dezember desselben Jahres klingt sein Bericht schon weniger befriedigt: »Leipzig ist gar kein so kleiner Ort als ich gedacht. Hier klatschen und kleinstädtern sie trotz Zwickau. Namentlich muß ich mich als öffentliche Person von Ruf ungemein in acht nehmen; sie lauschen mir jedes Wort ab. Auch zweifle ich, ob an der sogenannten Wiener Gutmütigkeit mehr ist als ein bloßes freundliches Gesicht; ich selbst habe gerade keine schlimmen Erfahrungen gemacht, aber ich muß oft Wunder von anderen und über andere hören. Und nun namentlich Künstler suche ich vergebens, das heißt Künstler, die nicht allein eines oder zwei Instrumente passabel spielen, sondern ganze Menschen, die den Shakespeare und Jean Paul verstehen .... Vieles könnte ich Dir erzählen von meinen großen Bekannt-







Franz Wild

schaften, von der Kaiserin, die ich gesehen und in die ich mich verliebt (wirklich eine Spanierin ist sie), vom Burgtheater, das wirklich ausgezeichnet, von Thalberg, mit dem ich gute Bekanntschaft geschlossen, von meiner Zeitung, zu der ich noch immer nicht die Konzession habe, so daß sie noch ein halbes Jahr in Leipzig erscheinen muß«. Endlich hören wir im März des Jahres 1839 das Geständnis: »Schon seit Oktober bin ich hier, zunächst in Privatangelegenheiten, dann auch in musikalischen. Doch habe ich nur wenig Sympathien gefunden; immerhin bleibt Wien für einen Musiker eine vielfach anregende Stadt, wie ich denn auch hier manches geschrieben, obwohl nicht das Beste«.

Der zweite Besuch erfolgte Ende 1846 bis Jänner 1847. Das Repertoire bot wenig Abwechslung. Am 8. Februar konnte Schumann einer Aufführung der Oper »Die Genueserin« von Peter Lindpaintner beiwohnen. Das Werk wurde im Auftrag der Administration komponiert, der Komponist selbst dirigierte, wurde mit Applaus empfangen und brachte die grandiose Ouvertüre auf Verlangen zur Wiederholung. Wie alle deutschen Opern wurde auch sie von der Kritik viel mehr bewundert als vom Publikum. Von der ersten Note an bis zum letzten Schlußchor sei das Werk dem Plan wie der Ausführung nach, ja selbst in allen Details echt deutschen Geistes. Das Lob der Oper wird in allen Variationen wiederholt. Die Aufführung mit Jenny Lutzer, Staudigl, Schober und Erl muß ebenfalls eine ausgezeichnete gewesen sein, aber das Resultat war doch ein weit bescheideneres als bei den stets verlästerten und stets doch wieder gern gehörten Opern Gaetano Donizettis. Zu diesen gehörte auch die am 9. Mai 1839 zum ersten Male aufgeführte »Lucrezia Borgia«. Natürlich fällt die Kritik in allen Tonarten über das Werk her, zuerst über Viktor Hugo, nach dessen Drama der Text gemacht ist, und dann über den Komponisten. Besonders ungnädig ist die Theaterzeitung, die behauptet, Lucrezia sei eine Oper, in welcher der Erfolg nur von der Darstellung abhänge. Es mangle ihr an neuen Melodien und eigentlicher Charakteristik. Die Inhaltslosigkeit der Chöre werde man Donizetti wie in allen andern Opern notgedrungen verzeihen. Uneingeschränktes Lob erfährt die Aufführung; Madame Unger ist von ihren italienischen Triumphen wieder nach Wien zurückgekehrt und singt die Lucrezia. Es ist ungewiß, ob sie in dieser Partie als Schauspielerin oder als Sängerin größer ist; nicht nur einzelne Gesangsstücke weiß sie meisterhaft vorzutragen, sie stellt einen vollständig abgeschlossenen Charakter auf die Bühne. Ihre Lucrezia ist in ganz Italien berühmt gewesen und wird es auch in Wien bleiben; sehr gut war auch Herr Poggi als Gennaro; Demoiselle Brambilla als Maffio Orsini sah in Männerkleidern reizend aus und ihr bekannter trefflicher Gesangsvortrag wußte sich in der an sich kaum erheblichen Rolle sehr vorteilhaft geltend zu machen. Am meisten gefiel sie in dem Trinklied des dritten Akts, das zur Wiederholung verlangt wurde. Herr Cosselli hatte als Herzog eine gute Maske gewählt und hatte nur in der Beweglichkeit seines Mienenspiels das richtige Maß überschritten. Konradin Kreutzer dirigierte und nahm an dem vollen Erfolg der Oper teil, die im alten Hause bis zum Jahre 1870 185mal aufgeführt wurde.



Gaetano Donizetti.

Von den 66 Opern Donizettis (darunter auch nachgelassene, unvollendete und unaufgeführte) wurden in Wien 32 Opern in 1719 Vorstellungen gegeben, 1420 im alten Hause, 299 im neuen (bis 21. September 1895). Die erste Oper Donizettis in Wien war »L'Aio nell'imbarazzo«, 28. März 1827, zwei Tage nach Beethovens Tode. Die zweite Oper in Wien war: »Otto mesi in due ore«, 3. August 1832. Erst die dritte Oper »Anna Bolena« war der erste größere Erfolg. Die letzte Novität Donizettis war die nach seinem Tode aufgeführte vieraktige Oper: »Paolina e Polinto«.



2. Von Meyerbeers »Hugenotten« bis Hektor Berlioz. 1839–1845.

Mit der bedeutendsten Erscheinung des Jahres 1839, Meyerbeers »Hugenotten«, war das Josefstädter Theater dem Kärntnerthor-Theater zuvorgekommen. Sie wurden im Auftrag der Zensur einer gründlichen Bearbeitung unterworfen; die Oper hieß »Die Ghibellinen in Pisa« und war von Ott übersetzt; auch die Namen der Personen waren durchwegs verändert: St. Bris hieß Visconti, Nevers wurde in einen Varna umgewandelt, Raouls Name blieb derselbe, doch erschien statt der Valentine eine Beatrice, statt Margarethe von Valois eine Isabella. Der erste Raoul in der Josefstadt war Herr Stoll, Herr Draxler der erste Marcel, Demoiselle Leeb war die Valentine, Demoiselle Dielen die Isabella, Herr Pischek der Varna und Koch Visconti; Heinrich Proch dirigierte. Nach der Aufführung konnte darüber kein Zweifel sein, daß das Kärntnerthor-Theater bald mit einer solchen nachfolgen müsse. Als sie angekündigt wurde, stieg die Erwartung des Publikums ins Ungemessene; acht Tage früher schon wurde keine Vormerkung mehr auf Sperrsitze angenommen. Der Zudrang zur Vorstellung selbst war wirklich beispiellos. Von Mittag angefangen wurde das Theater förmlich belagert und um 5 Uhr waren alle Plätze bereits überfüllt, so daß ein Teil der Sperrsitzinhaber gar nicht mehr auf seine Plätze gelangen konnte und der Zugang für die Sperrsitze und das zweite Parterre durch die Logen mit Zuhilfenahme herbeigebrachter Leitern eröffnet werden mußte. Die Vorstellung dauerte am 19. Dezember 1839 von $^{1}/_{2}$7 bis 11 Uhr; Konradin Kreutzer dirigierte, Jenny Lutzer sang die Königin mit unnachahmlicher Grazie, Frische und Bravour, Fräulein van Hasselt die Valentine. »Sie ist von der Natur so reich ausgestattet worden, wie nur die wenigsten deutschen Sängerinnen, mit welchen sie auch sonst in der künstlerischen Ausbildung der Stimme jeden Vergleich aushält«. Ihr Duett mit Herrn Erl (Raoul) erregte geradezu Sensation; beide wurden nach dem vierten Akt fünfmal gerufen. Staudigl als Marcel war, wie immer, ausgezeichnet, nur hat man in der ersten Aufführung mehr Leidenschaft und Tiefe der Empfindung gewünscht. Herr Weinkopf sang den Nevers und Herr Just den St. Bris. Wir haben durchaus die jetzt üblichen Namen der Darsteller angegeben; im Kärntnerthor-Theater aber waren sie, ebenso wie früher in der Josefstadt, geändert und die Oper unter dem Titel »Die Welfen und Ghibellinen« gegeben worden. Die Kritik spendete nichts als uneingeschränktes Lob, das wir in allen seinen Phasen kaum zu wiederholen brauchen; bezeichnend ist nur, daß man allgemein annahm, die »Hugenotten« würden nie die Popularität erlangen, die »Robert der Teufel« erzielt hat.

Nur die Kritik des »Wanderer« wendete sich gegen diese Auffassung. Obwohl Meyerbeers »Robert« frappantere Situationen und mehr charakteristische Färbung enthalte, so seien die »Ghibellinen« dennoch wertvoller, weil künstlerische Konsequenz, geistiger Ideenbau und meist genaue Ausführung der Melodien vorherrschend sind. Im »Robert« sei die Charakteristik nur auf Bertram beschränkt, in den »Ghibellinen« auf alle Personen verteilt. »Die ganze Oper atmet Leben, Frische, und darf, einige Reminiszenzen abgerechnet, originell genannt werden. Unstreitig verdienen die ‚Ghibellinen' vollkommen genannt zu werden«. Mancher »produktive Ton-Harlekin« würde aus den »Ghibellinen« mindestens zehn Opern machen. Der Vorwurf, daß Meyerbeer die Sprache des Herzens nicht verstehe, sei unberechtigt. Der »Sammler« gesteht, daß sich nach einmaligem Anhören nur wenige zurecht finden konnten. Die Textbücher des »Robert« und der »Ghibellinen« besäßen manche Ähnlichkeit. Raoul sei ebenso unschlüssig und wankelmütig wie Robert, Bertram und Marcel hätten das eine miteinander gemein, daß der gute Genius (der Ghibellinen) seinen Herrn ebenso am Gangelband führe wie dort der böse. Nur die Schlußszene des vierten Akts spreche zum Herzen, alles übrige bewege sich in dem breitgetretenen Gleise der Gewöhnlichkeit. Die Musik helfe über alle diese Unzukömmlichkeiten hinweg. Die »Ghibellinen« seien bestimmt, »in der musikalischen Welt Epoche zu machen«.

Keinem einzigen Wiener Kritiker fällt das konfessionelle Element des Werkes auf, an dem nicht nur die Zensur, sondern auch Künstler wie Schumann Anstoß nahmen. Die Wiener lernten eben das

Werk schon in zensurierter Form kennen. Schumann aber schrieb: »Im ‚Crociato‘ hätte er Meyerbeer noch zu den Musikern gezählt, bei ‚Robert dem Teufel‘ habe er geschwankt, von den ‚Hugenotten‘ an rechne er ihn aber geradewegs zu Franconis Leuten«. Die Handlung spiele entweder im Freudenhaus oder in der Kirche. »Einen guten Protestanten empörts, sein teuerstes Lied auf den Brettern abgeschrien zu hören; empört es, das blutigste Drama seiner Religionsgeschichte zu einer Jahrmarktsfarce heruntergezogen zu sehen, Geld und Geschrei damit zu erheben, empört die Oper von der Ouvertüre an mit ihrer lächerlich-gemeinen Heiligkeit bis zum Schluß, nach dem wir ehestens lebendig verbrannt werden sollen. Man überlege nur alles, sehe, wo alles hinausläuft!« Nun geht Schumann die einzelnen Szenen und Charaktere durch und ruft schließlich aus: »Und dies läßt man sich alles gefallen, weil es hübsch in die Augen fällt und von Paris kommt, — und ihr deutschen Mädchen haltet euch nicht die Augen zu?«[1] In der Tat war die Art, wie Scribe und Meyerbeer mit den Gefühlen der beiden christlichen Konfessionen umsprangen, mehr als gewagt. Aber ihnen kam zu statten, daß einerseits das Wiener Publikum die Musik der Oper mit einem andern Text kennen lernte und als es an sie gewöhnt war, in einem Scribeschen Operntext überhaupt nichts mehr ernst nahm, auch nicht seine deutlich erkennbaren Insulten. Nur flüchtig vermochten die Italiener und Franzosen nach Meyerbeer das Feld zu behaupten. Die Oper »L'Ambassadrice« von Auber (24. Jänner 1840) mißfiel ganz; sie wurde nur einmal gegeben. »Die Regimentstochter« von Donizetti, von der italienischen Gesellschaft aufgeführt (11. Mai 1841), war schon wegen ihres heiteren Sujets erwünscht, zumal die vielen Mord- und Giftdramen der Italiener mit der Zeit ermüdend gewirkt hatten. Signora Abbadia war die erste Regimentstochter in Wien und Frezzolini der erste Sulpice. Die neue italienische Gesellschaft war jedoch in Zukunft zu größeren Aufgaben berufen, die ihr noch die reichsten Lorbeeren bringen sollten.


Marie v. Hasselt-Barth.

Wieder kommt in diesem Jahre (1841) Ambroise Thomas zu Wort, dessen einaktige Operette »Der Blumenkorb« nächst der »Regimentstochter« den größten Erfolg des Jahres hat; sie wurde bis zum Jahre 1849 39 mal aufgeführt. Schon lange ist in keinem Vorspiel so viel gelacht und applaudiert worden wie in dieser Operette. Die Handlung besteht darin, daß eine lustige Wirtin zwei alte Verehrer unausgesetzt foppt und dabei zugleich ihren eifersüchtigen Ehemann einer lehrsamen Prüfung aussetzt. »Die Musik ist hübsch und zeigt Talent und Phantasie; von besonderem Effekt ist ein Galopp« (Adami). Die Herren Forti und Just spielten die beiden Verehrer, Demoiselle Trefftz die Wirtin und Herr Pfister den Ehemann.

Endlich kam der große Tag heran, an welchem Donizetti seine mit so viel Erwartungen begleitete Oper »Die Favoritin« in Szene setzen konnte. Unter dem Titel »Richard und Mathilde« ging das Werk am 26. Dezember 1841 zum ersten Male in Szene. Die Enttäuschung war groß, denn, trotzdem die Lutzer die Favoritin sang und Herr Erl den Richard, trotzdem Staudigl und Schober mitwirkten und Nicolai dirigierte, befremdete der französische Stil des Werks, das ärmer an Melodien war und weniger Abwechslung bot als die andern Opern des Meisters.

Donizetti hatte vollauf zu tun, um die beinahe erlittene Niederlage gut zu machen, was ihm bei der bewunderungswürdigen Leichtigkeit des Komponierens auch bald gelang. Schon am 19. Mai 1842

[1] Schumann: II, Seite 109 bis 113. In Berlin blieben die Hugenotten wegen befürchteter religiöser Streitigkeiten bis 1842 verboten.

konnte er die eigens für Wien komponierte »Linda« selbst dirigieren. Der Komponist wurde jubelnd empfangen, nach der Ouvertüre, nach jedem Akt und am Schluß der Vorstellung, im ganzen vielleicht 15 mal, mit Enthusiasmus gerufen. Der Erfolg war nach dem Urteil Adamis den Vorzügen des Werks zuzuschreiben. »Es offenbart sich darin eine ganz eigentümliche Anmut, eine liebliche Melancholie, ein wehmütig-süßer Reiz, der in den Melodien und selbst in den Begleitungsfiguren erkennbar ist. Nirgends eine Reminiszenz und nirgends eine Frivolität«. Von der Ouvertüre wird sogar behauptet, daß sie sich dem Stil Webers nähere (?).

Donizetti erschien bald nach der »Linda« wieder als Dirigent vor dem Publikum und leitete am 31. Mai 1842 im großen Redoutensaal Rossinis »Stabat mater«, das am 8. Juni wiederholt wurde. Kurz vorher, am 25. Mai, fand das erste Philharmonische Konzert unter Otto Nicolai statt.

Im Herbst des Jahres brachte das Kärntnerthor-Theater Lortzings »Zar und Zimmermann« zur Aufführung (22. Oktober 1842). Es fällt auf, daß Lortzing nicht als Verfasser des Textes genannt ist, obgleich man schon damals bemerkte, daß das Textbuch zu den bessern Produkten der komischen Oper zähle. Die erste Aufführung wurde in der Oper kühler aufgenommen als früher in der Josefstadt. Am Text werden einige Ausstellungen gemacht. Die Gestalt des Zaren sei historisch nicht wahr, seine Prosa bewege sich in den gewöhnlichen Redeformen, der musikalische Teil sei von einer so weichen sentimentalen Färbung, daß jede schärfere Charakteristik unmöglich werde. Heinrich Adami, dem wir diesen Bericht entnehmen, fügt noch hinzu: »Ich erinnere nur an das gemütliche Lied im dritten Akt (»Einst spielt' ich mit Szepter«), welches mit seiner einem unserer steirischen Alpengesänge entnommenen Melodie überall eher hinpaßt als in diese Rolle«. Außerdem tadelte man die lange Dauer der Vorstellung, den großen Raum, den die Prosa einnimmt und einige zu breit ausgedehnte Gesangsstücke. Im allgemeinen aber sei der Stoff interessant und seine gefälligen Melodien zum Teil italienischen, namentlich aber französischen Mustern nachgebildet. Die Aufführung dirigierte Heinrich Proch. Den Bürgermeister Van Bett sang Herr Langenhans, den Zaren Herr Schober, die Marie Fräulein Lutzer und den Peter Iwanoff Herr Erl. Die Oper wurde vom Publikum viel freundlicher aufgenommen als von der Kritik und gelangte im alten Hause bis zum Jahre 1861 56 mal zur Aufführung.



Jetty Treffz.

Lortzing waren indes auch weitere Erfolge beschieden, die uns noch ausführlicher beschäftigen werden. Neue Meister und neue Werke erschienen in diesen Jahren in so rascher Aufeinanderfolge vor dem Publikum, daß es kaum Zeit hatte, die fortwährend wechselnden Erscheinungen nach Gebühr zu schätzen und auch nur in der Erinnerung festzuhalten. Schon am 4. April 1843 kam wieder ein neuer italienischer Meister nach Wien; es war Verdi mit seiner Oper »Nabucodonozor«. Wenn die Oper den Erwartungen nicht vollkommen entsprach, so war der Gesamteindruck und die Aufnahme des Werks doch immerhin von der Art, daß sowohl der Maestro als die Sänger damit zufrieden sein konnten. Die Musik ist nicht von Mängeln freizusprechen, urteilt Adami, aber sie enthält so viel Schönes und wirklich Gelungenes, daß sie auf ein tüchtiges Talent schließen läßt. Verdi hat die Hauptwirkung der Oper auf Chor und Ensemblesätze gelegt; sie greifen mit in die Handlung ein. Aber die Oper ist zu laut instrumentiert und hat leider keine größere Tenorpartie. Der berühmte Ronconi sang den Nabuco und schon damit war eigentlich ein Teil des Erfolges garantiert. Siebzehn Aufführungen waren der Oper im alten Hause bis zum Jahre 1857 beschieden, aber noch immer behauptet unter den Italienern Doni-

zetti den heiß erstrittenen Ehrenplatz. Er war seit 1842 zum Hof- und Kammerkompositeur ernannt worden, welchen Titel vor ihm Mozart geführt hatte. Nun hatte er sich ...



K. K. Hoftheater nächst dem Kärnthnerthore.

Donnerstag den 19. Mai 1842:

32ste italienische Opernvorstellung.

Zum ersten Male:

Linda di Chamounix.

Melodramma in tre Atti. Parole di Gaetano Rossi.

Musica del Sig. Cavaliere Gaetano Donizetti,

composta espressamente per questo Teatro I. R. di Corte.

Le nuove Scene sono d'invenzione ed esecuzione dei Sig[ri]. Brioschi, Millitz e Schlögl; pittori di questo I. R. Teatro di Corte.

PERSONAGGI.

Il Marchese di Boisfleury	*Sig. Rovere Agostino.*
Il Visconte di Sirval	*Sig. Moriani Napoleone.*
Il Prefetto	*Sig. Derivis Prospero.*
Antonio, affittajuolo, padre di Linda	*Sig. Varesi Felice*
Pierotto, giovane orfano Savojardo	*Sigra. Brambilla Marietta*
L'Intendente del feudo	*Sig. Novaro Michele.*
Maddalena, madre di Linda	*Sigra. Nottes Maddalena*
Linda	*Sigra. Tadolini Eugenia.*
Savojardi, Savojarde.	
Fanciulli. Fanciulle.	

Atto primo: La Partenza, in Chamounix. — Atto secondo: Parigi. — Atto terzo: Il Ritorno, in Chamounix. — L'epoca verso il 1760.

Das Textbuch, in italienischer Sprache, ist an der Kasse um 20 kr. C. M. zu bekommen.

Unabänderliche tägliche Preise (in C. M) bei der italienischen Oper.

Eine Loge im 1., 2., 3. Stocke oder im Parterre 20 fl. — kr.	Ein Sperrsitz im vierten Stocke 1 fl. 10 kr.
Ein Sperrsitz im Parterre oder auf der ersten Gallerie 2 fl. 20 kr.	Eintritt in das Parterre oder auf die erste Gallerie 1 fl. 20 kr.
detto auf der großen Gallerie im 3. Stocke auf der 1. Reihe 2 fl. — kr.	detto in den vierten Stock 40 kr.
detto - detto auf der 2. oder 3. Reihe 1 fl. 20 kr.	detto in den fünften Stock 24 kr.

Der Anfang ist um 7 Uhr.

... Schumann ... Puppenmeistermusik ... — » Eine ausführliche Be... seinem Krankheitszustand findet man in meinem Artikel »Gaetano Donizetti« in der Wochenschrift »Die Zeit«, Nr. 156, 25. September 1897.

konnte er die eigens für Wien komponierte »Linda« selbst dirigieren. Der Komponist wurde jubelnd empfangen, nach der Ouvertüre, nach jedem Akt und am Schluß der Vorstellung, im ganzen vielleicht 15 mal mit Enthusiasmus gerufen. [illegible]

[illegible] bis zum Jahre 1857 beschieden, aber noch immer behauptet unter den Italienern Doni-

zetti den heiß erstrittenen Ehrenplatz. Er war seit 1842 zum Hof- und Kammerkompositeur ernannt worden, welchen Titel vor ihm Mozart geführt hatte ...



K. K. Hoftheater nächst dem Kärnthnerthore.

Montag den 5. Juni 1843.

47ste italienische Opernvorstellung.

Zum ersten Male:

Maria di Rohan.

Melodramma tragico in tre parti, di Salvatore Cammarano,

posto in musica espressamente per questo Teatro I. R. di Corte dal Sig. Cav. Gaetano Donizetti,

Maestro di Cappella della Camera e Compositore di Musica di Sua M. I. R. A.

e diretto dal medesimo.

Le nuove Scene sono d'invenzione ed esecuzione dei Sig.ri Millitz e Brioschi, pittori di questo I. R. Teatro di Corte.

PERSONAGGI.

Riccardo, Conte di Chalais	Sig. Guasco Carlo.
Enrico, Duca di Chevreuse	Sig. Ronconi Giorgio.
Maria, Contessa di Rohan	Sigra. Tadolini Eugenia.
Il Visconte di Suze	Sig. Becker Federico.
Armando di Gondi	Sig. Novaro Michele.
De Fiesque	Sig. Hölzel Gustavo.
Aubry, Segretario di Chalais	Sig. Müller Antonio.
Un famigliare di Chevreuse	Sig. Baldewein Federico.
Coro. Cavalieri. Dame. Arcieri.	
Comparse. (Un usciere del gabinetto del Re. (Paggi. Guardie. (Domestici di Chevreuse.	

L'avvenimento ha luogo in Parigi; sotto il Regno di Luigi XIII.

Das Textbuch, in italienischer Sprache, ist an der Kasse um 20 kr. C. M. zu bekommen.

Unabänderliche tägliche Preise (in C. M.) bei der italienischen Oper.

Eine Loge im 1., 2., 3. Stocke oder im Parterre	20 fl. — kr.
Ein Sperrsitz im Parterre oder auf der ersten Gallerie	2 fl. 20 kr.
detto auf der großen geschlossenen Gallerie im 3. Stocke, auf der 1. Reihe	2 fl. — kr.
detto detto auf der 2. oder 3. Reihe	1 fl. 20 kr.
Ein Sperrsitz im vierten Stocke	1 fl. 10 kr.
Eintritt in das Parterre oder auf die erste Gallerie	1 fl. 20 kr.
detto in den vierten Stock	40 kr.
detto in den fünften Stock	24 kr.

Der Anfang ist um 7 Uhr.

... meß der Wiener Hofkomponist W. A. Mozart, jetzt ist es Gaetano Donizetti geworden, und mit einem Gehalt, der seinem Innern schwerlich entspricht. Das ist in wenig Worten die Geschichte Wiens von sonst und jetzt«. Die »Favoritin« nannte Schumann kurzweg »Puppentheatermusik«. — [2] Eine ausführliche Beschreibung von Donizettis künstlerischem Wirken und seinem Krankheitszustand findet man in meinem Artikel »Gaetano Donizetti« in der Wochenschrift »Die Zeit«, Nr. 156, 25. September 1897.

konnte er die eigens für Wien komponierte »Linda« selbst dirigieren. Der Komponist wurde jubelnd [illegible] Akt, und am Schluß der Vorstellung, im ganzen viel-

[illegible]

im alten Hause bis zum Jahre 1857 beschieden, aber noch immer behauptet unter den Italienern Doni-

zetti den heiß erstrittenen Ehrenplatz. Er war seit 1842 zum Hof- und Kammerkompositeur ernannt worden, welchen Titel vor ihm Mozart geführt hatte.[1] Nun hatte er sich wieder auf das Gebiet der komischen Oper verlegt und den »Don Pasquale« komponiert (14. Mai 1843). Er erreichte nicht den Erfolg seines Vorbildes (»Barbier von Sevilla«), amüsierte aber das Publikum vortrefflich. Die Tadolini sang die Norina, Ronconi den Malatesta, Rovere den Pasquale und Salvi den Ernesto. Donizetti selbst hat die Aufführung einstudiert. In der vorzüglichen Darstellung durch die erwähnten Kräfte erhielt sie sich lange Zeit auf dem Repertoire und wurde später auch in deutscher Sprache, im ganzen 66mal, im alten Hause aufgeführt.

Für Wien hat Donizetti in diesem Jahre noch eine neue Oper komponiert; es war »Maria di Rohan« (5. Juni 1843). Er selbst dirigierte und wurde vom Publikum, wie immer, mit brausendem Beifall empfangen. Schon die Ouvertüre, übrigens eine der besten, die der Meister geschrieben, wollte man wiederholt haben. Nach jeder Nummer rief man nach ihm, am Schluß der Oper fand der Beifall der Enthusiasten kein Maß und keine Grenzen. Donizetti hatte den Gipfelpunkt seines Wiener Ruhmes erreicht. Was man auch immer gegen Donizettis Manier sagen kann, die sogenannten Schlager fehlten in dieser Oper weniger als in vielen andern, und der Text war vom dramatischen Standpunkt lange nicht so schlecht, wie von den italienischen Opern gewöhnlich behauptet wird. Außerdem war die Aufführung ausgezeichnet: Ronconi bot wieder eine vollendete Leistung, voll Geist, voll künstlerischem Leben und Feuer; der Eindruck war ein begeisternder und selbst der kühlste Zuhörer war hingerissen. Ihm zur Seite stand Signora Tadolini und bewährte sich in der Rolle der Maria als Sängerin von tadellosen Qualitäten. Während der Vorbereitungen zur Oper »Maria di Rohan« befand sich Donizetti durchaus nicht in bester Gesundheit; wiederholt gab sein Zustand zu ernsten Besorgnissen Anlaß. Die dem Komponisten näher stehenden Freunde wußten seit Jahren, daß er sich häufig in einer höchst traurigen, resignierten Stimmung befand, die auf schwere nervöse Erschöpfung und eine drohende Gehirnkrankheit schließen ließ. Sie war der Vorbote jenes Zustands, der schon drei Jahre später (1846) zur Überführung Donizettis in das Asyl von Jvry (bei Paris) führte und am 8. April 1848 den Tod des auf allen Opernbühnen Europas populären Meisters zur Folge hatte.[2]


Domenico Ronconi.

Das Ballett verzeichnet die Aufführung des »Prometheus« (18. November 1843). Der Name könnte leicht zu Verwechslungen Anlaß geben (mit Beethovens »Geschöpfen des Prometheus«), zumal die Musik dazu auch aus Werken Beethovens, allerdings auch Haydns und Mozarts zusammengesetzt ist. Zu drei Tanzstücken, die darin vorkamen, stammte sie von Roth, Paniza und Strebinger (der dirigierte). Es war also ein Potpourri der schlimmsten Art. Das Werk selbst nannte sich »Mythologisches Ballett in zwei Akten und sechs Abteilungen« und war von Hus. Der erste Akt stellt den wüsten Kampf des neu geschaffenen, in geistiger Nacht umherirrenden Menschengeschlechtes dar, der zweite die Katastrophe: das Stehlen des Feuers und das Ende des Prometheus, der an einen Felsen geschmiedet wird. Zu Beginn

[1] Darüber klagt Schumann in seinen Schriften, indem er sagt: »Früher hieß der Wiener Hofkomponist W. A. Mozart, jetzt ist es Gaetano Donizetti geworden, und mit einem Gehalt, der seinem Innern schwerlich entspricht. Das ist in wenig Worten die Geschichte Wiens von sonst und jetzt«. Die »Favoritin« nannte Schumann kurzweg »Puppentheatermusik«. — [2] Eine ausführliche Beschreibung von Donizettis künstlerischem Wirken und seinem Krankheitszustand findet man in meinem Artikel »Gaetano Donizetti« in der Wochenschrift »Die Zeit«, Nr. 156, 25. September 1897.

des Balletts hatte man den tollen Einfall, Beethovens Ouvertüre »Leonore« Nr. 3 und die Prometheus-Ouvertüre zu spielen.

Eine neue Oper Halévys »Guido und Ginevra« ging am 4. Jänner 1844 mit wenig Erfolg über die Bühne. Heinrich Adami läßt seinem Unmut über das Werk in folgenden Worten freien Lauf: »Das Eine hat uns noch gefehlt, als Sujet einer großen tragischen Oper: die Pest! Das ist noch nicht dagewesen, das spannt und reizt, das ergreift und erschüttert die Nerven. In der ‚Jüdin' läßt Scribe die Heldin seiner Oper nur in Öl sieden, hier läßt er sie durch einen Schleier vergiften, begraben, wieder lebendig werden, dann von ihrem eigenen Gatten erschießen und doch nicht sterben, um sie endlich noch dem höchst dramatischen Tod des Erfrierens auszusetzen. Dies alles ereignet sich unter dem milden Himmel Italiens, in Florenz. Das Schrecklichste, was wir sehen, ist es doch nicht. Der Herzog von Ferrara wird auf der Bühne von der Pest ergriffen und wie er dies inne wird, zwingt er seine Geliebte, bei ihm zu bleiben, damit auch sie ein Opfer der Seuche werde. Das alles ist gräßlich genug, wenn es nur nicht zugleich komisch wäre«. Eine solche Melodienarmut sei noch in keiner andern Oper vorgekommen. Das planlose Anhäufen leerer musikalischer Phrasen und die starke Verwendung des Orchesters wirkte ermüdend und langweilig bis zum Überdruß. Auch die Sänger scheinen mit Unlust an ihre Aufgabe herangegangen zu sein. In der ersten Vorstellung wurde Demoiselle Mayer unpäßlich und Demoiselle Kern sang statt ihr, in der zweiten meldete sich wieder die Kern unpäßlich und Demoiselle Mayer trat für sie ein. Erl, Staudigl und Draxler mühten sich vergebens mit ihren Rollen ab und nur Jenny Lutzer hatte im zweiten Akt einen ungeheuren Erfolg in der Szene, wo sie, die Lebendigbegrabene, plötzlich aufsteht und durch die Reihen der um sie versammelten Räuberbande hindurchschreitet.


Giuseppe Verdi.

Nicht viel glücklicher als Halévy war Nicolai mit seiner Oper »Die Heimkehr des Verbannten« (3. Februar 1844), einer Umarbeitung von »Il templario«, der am 31. Mai 1841 aufgeführt wurde. Heinrich Proch gelangte mit der Oper »Ring und Maske« nur dreimal zu Wort; nur Verdi hatte am 30. Mai 1844 mit dem »Hernani« den Erfolg der Saison.

Damals wußte man schon, daß in Italien Verdi als der Mann bezeichnet wurde, der der absterbenden Oper ein neues, frisches Leben einhauchen sollte. Nach dem »Hernani« aber wollte sich die Wiener Kritik nicht zu der Ansicht bequemen, daß von dieser Musik eine Wiedergeburt der italienischen Oper zu erwarten sei. »Es fehlt dem Komponisten nicht an hübschen Ideen, allein diesen Ideen fehlt der Reiz der Neuheit. Verdi ist nicht sorgsam genug in der Wahl seiner Effekte, er versteht die Kunst nicht, Licht und Schatten harmonisch zu verteilen, trägt überall mit starken, grellen Farben auf und wird oft schwulstig, ohne eigentlich tief zu sein. Einzelne Melodien sind schön erfunden, allein die Mehrzahl trägt den gewöhnlichen Stempel italienischer Musik; nur das Finale des dritten Akts macht seinem Kompositionstalent alle Ehre«. Die Aufführung mit der Tadolini als Elvira, Ronconi als König, Feretti als Hernani und Marini als Don Sylva, mit Proch am Dirigentenpult, muß eine ausgezeichnete gewesen sein.

Noch einmal kommt Donizetti mit einer Novität vor das Publikum: sein »Don Sebastian« wird am 6. Februar 1845 von ihm selbst dirigiert. Es ist das letztemal, daß sich Donizetti als Dirigent dem

Publikum zeigt. Gehörte die neue Oper auch nicht zu den schönsten des Meisters, so hat sie doch einige hervorragende Effektstellen. Es fällt auf, daß der Trauermarsch des dritten Akts, der in späteren Jahren das einzige Musikstück war, dem zulieb man die Oper überhaupt aufführte, in der ersten Vorstellung fast unbeachtet blieb. Vergebens sucht Verdi mit einer neuen Oper (I due Foscari) sich auf dem Repertoire zu erhalten. Auch kleinere Komponisten erscheinen, so Hoven mit dem »Liebeszauber« und Persiani, der Gatte der Sängerin Tacchinardi, mit der Oper »Il Phantasma« — doch alles dies sind nur vorübergehende Erscheinungen. Der Mann der Zukunft ist vorläufig Friedrich von Flotow. Seine Oper »Stradella« wird am 9. September 1845 zum ersten Male gegeben, kurz vorher am Theater an der Wien. Dort wurde sie mit einem Festspiel Meisls eingeleitet. Es diente eigentlich nur dazu, um dem Publikum die Pracht der Ausstattung und die neuen Maschinerien zu zeigen, namentlich die Flugwerke, mittels welcher Gruppen von mehr als zwanzig Personen sich aus der Höhe herabließen. In der Oper aber überraschte vor allem der Chor durch die vielen jugendlich frischen und ganz tüchtig geschulten Stimmen. Auch die Solisten entzückten, nur die totale Heiserkeit des Tenors Märtens am Schluß der Oper schwächte den Totaleindruck ab. (Kaiser, a. a. O., Seite 148.) Als auch die Hofoper »Stradella« zur Aufführung gebracht hatte, stritt man darüber, wo das Werk besser zur Darstellung gelange. Der Text erregte einige Bedenken. Man wisse nicht einmal, ob Leonore als heiterer oder ernster Charakter aufgefaßt werden solle. Besser sei das komische Element vertreten. Alle Trivialitäten bleiben fern und die Oper höre sich mit ihren einschmeichelnden Melodien sehr gut an. Im Kärntnerthor-Theater singt Frau Hasselt-Barth die Leonore, Herr Erl den Stradella. Das Trinklied des zweiten Akts, dann eine Arie des Titelhelden werden wiederholt; Nicolai dirigiert. Im Theater an der Wien singt Fräulein Trefftz die Leonore und Herr Märtens den Stradella; Netzer dirigiert. Sogar der Chor im ersten Akt muß dort wiederholt werden. Am 22. Oktober 1845 tritt zum ersten Male Ander als Stradella auf, der dieser Rolle zum größten Teil seine Berühmtheit verdankt. Über sein Debut schreibt Adami:

»Ein junger Tenor wagte in der Rolle des Stradella seinen ersten theatralischen Versuch und wurde von einem zahlreich versammelten Publikum überaus günstig aufgenommen. Er ist noch ein ganz junger Mann, von sehr empfehlendem Äußern und im Besitz einer gesunden, frischen Stimme, die bei schöner Mittellage eine recht ansprechende und kräftige Höhe besitzt. Auch fehlt es seinem Vortrag nicht an Wärme, Talent ist vorhanden und wenn Herr Ander erst Lust und Liebe zu seinem Beruf hat und sich ein erfahrener Meister um die fernere Ausbildung der Stimme und des Vortrags annimmt, so kann mit der Zeit ein tüchtiger Sänger aus ihm werden«.

Nächst dem »Stradella« sind auch die »Vier Haymonskinder« von Balfe in Wien populär geworden. Man spottete darüber, daß das Kärntnerthor-Theater sich erst der Aufführung versichert hat, nachdem nicht nur die Josefstadt, sondern auch alle Gasthausorchester und selbst die Leierkästen die Melodien vollständig abgespielt hatten. Keine andere Oper war in Wien so populär wie die »Haymonskinder«. Sie gaben den Anstoß zur Aufnahme einer ganzen Reihe englischer Opern, die wir von nun an auf dem Spielplan finden. Es war das erste Mal, daß die Wiener Musik von England aus beeinflußt wurde. In dieser zunächst etwas auffallenden Erscheinung lag im Grund nichts Merkwürdiges, neigten doch die Sympathien der englischen und Wiener Volkskreise zu italienischer Melodie. Und auf ihrem Boden sind die so leicht ins Ohr gehenden Arien von Balfe und Wallace entstanden. Sie fanden ebenso wie die Bellinis und Donizettis vorzügliche Interpreten in den Wiener Sängern, die mit den Gesängen aus englischen Opern die größten Erfolge erzielten. Mit der schönen Melodie allein hat sich freilich nicht jeder begnügt. Indes sollten auch jene Musiker, die noch andere Anforderungen stellten, durch den weiteren Verlauf der musikalischen Ereignisse befriedigt werden.

Hektor Berlioz kam nach Wien und gab am 16. November 1845, dann auch am 23. und 29. im Theater an der Wien die ersten Konzerte. Von nun an übernimmt dieses Theater die Rolle, die früher dem Josefstädter Theater beschieden war. Wir nähern uns der höchsten Entwicklung der Oper in Wien. So viele und so bedeutende Ereignisse sind zu keiner andern Zeit in Wien zusammengetroffen wie in den drei Jahren vor der Revolution.



3. Von Hektor Berlioz bis zur Niederwerfung der Revolution (1845–1849).

Der Vortritt gebührt in diesem Jahre dem Theater an der Wien. Schon am 16. November 1845 hat Hektor Berlioz sein erstes Konzert gegeben, am 1. Jänner 1846 konzertierte hier Vieuxtemps und am 2. Jänner wurde »Romeo und Julie« von Berlioz zum ersten Male aufgeführt. Die Bekanntschaft mit dem französischen Komponisten hatte zuerst Johann Strauß vermittelt, so wie er später der erste war, der Bruchstücke aus den letzten Musikdramen Wagners mit seinem Orchester aufführte. Im Volksgartensalon spielte er die Ouvertüre »Carneval Romain« und errang damit einen so großen Erfolg, daß das Stück dreimal wiederholt werden mußte. Die Wiener waren demnach auf das günstigste für den französischen Komponisten vorbereitet, und als er am Theater an der Wien am Dirigentenpult erschien, wurde er von seinen Anhängern mit einem herabflatternden Gedicht gefeiert. Die Theaterzeitung bemerkt hiezu: »So etwas tun einem die Freunde! Was kann man dann von den Feinden erwarten?« In allen musikalisch-kritischen Kreisen Wiens hat Hektor Berlioz eine Exaltation an Lob und Tadel gefunden: »Nirgends eine wahre richtige Mitte des Urteils, überall, wo er mit seiner Musik hinkommt, Liebe und Haß, Kampf und Streit. Man vergaß, daß eine Verirrung eines großen Geistes, die für einen höher musikalisch Gebildeten von psychologischem Interesse ist, doch wertvoller erscheint, als der regelrecht schnurgerade Alltagsgang unserer kleinen nüchternen Komponisten«.


Hektor Berlioz.

In der Oper erschien als Gast Fräulein Marra, die als Gabriele im »Nachtlager« und als Amina in der »Nachtwandlerin« die Herzen der Wiener eroberte. Als sie sich in der letzteren Rolle vom Publikum empfahl, mußte sie jede Nummer wiederholen, die sie überhaupt sang. Nur mit der Jenny Lind zusammen wollte sie durchaus nicht singen, obgleich sie mehrere Male mit ihr zugleich angekündigt war.

Das Auftreten der Jenny Lind hat die musikalischen Kreise Wiens in eine Aufregung versetzt, wie sie vorher noch keine andere Sängerin hervorgerufen hat. Der Zufall wollte es, daß an demselben Tage, am 22. April 1846, die Lind im Theater an der Wien sang und Fanny Elßler im Kärntnerthor-Theater tanzte; da wurde den Theaterhabitués die Wahl schwer und nur der Zufall entschied, welches Theater besucht werden sollte. Jenny Lind hat die ungeheuren, auf das Höchste gespannten Erwartungen noch übertroffen und den beinahe abenteuerlich klingenden Ruf, der ihr voranging, schon in diesem ersten Debut durch die Großartigkeit ihrer musikalisch-dramatischen Schöpfung bewahrheitet. »Es ist ein wunderbares Mädchen, diese Jenny Lind, man kann sich das Idealste einer künstlerischen Erscheinung auf der Bühne denken, und wenn nun die Jenny Lind mit der unwiderstehlichen Beredsamkeit ihrer Stimme, ihres







JENNY LIND

Herzens, ihrer Augen singt, da schrumpft das Höchste des Idealen, das wir uns ausgemalt, zum Nichts zusammen. Das ist keine Komödienspielerei, das ist das rein Menschliche, das die Jenny Lind in der Darstellung der »Norma« uns vorlebt; es ist der Adel echter Weiblichkeit, der durch sie zum Ausdruck kommt und jeden gefangen nimmt, der dem Zauber ihrer Darstellung unterliegt«. Es wurde in allen Teilen des vollgepfropften Hauses gerast, im Publikum sah man den Kaiser, die Erzherzogin Sophie, die Erzherzoge Franz Karl und Ludwig.

Nicht weniger enthusiastisch als in der »Norma« wurde die Lind als Regimentstochter gefeiert. Man schrieb über sie: »Kommt nur her, alle Ihr Töchter des Regiments, Ihr filles du Regiment oder Ihr figlie del reggimento, die von der Spree bis zum Po ihre Wirbel schlagen. Kommt und präsentiert das Gewehr vor der schwedischen Jenny. Nur eine einzige Jenny gibt es noch, welche die Regimentstochter wahrhaft ausgezeichnet singt und spielt, das ist die Jenny Lutzer. Die Lind zeigt in dieser Rolle nicht nur, was sie als Sängerin ist, sondern auch was andere als Sängerinnen nicht sind«. Es darf nicht unerwähnt bleiben, daß in dieser vielgerühmten Vorstellung Herr Staudigl den Sulpice sang und Franz von Suppé dirigierte. In einer Aufführung der »Hugenotten« sang sie die Valentine, der berühmte Tichatschek (der erste Darsteller des Rienzi) den Raoul, Staudigl den Marcel und die Marra hätte die Margarete singen sollen, ließ aber im letzten Moment absagen. Statt ihrer sang eine Demoiselle Querrian und betrat dabei zum ersten Male die Bühne. Von dieser Verlegenheitswahl abgesehen, dürfte diese Vorstellung am 13. Mai 1846 die glänzendste Besetzung erfahren haben, die den »Hugenotten« überhaupt zu teil geworden ist. Nach dem letzten Gastspiel in Bellinis »Nachtwandlerin« wartete eine so große Anzahl von Verehrern beim Bühnenausgang auf die Künstlerin, daß sie erst um 2 Uhr nachts wagte, die Heimfahrt nach dem Hause des Dr. Vivenot am Graben anzutreten. Allein auch da hatte sich die Zahl der harrenden Kunstenthusiasten nicht zusehends verringert. Sie spannten ihr die Pferde aus und führten sie selbst nach Hause, wobei unter ihnen eine solche Aufregung entstand, daß Militär requiriert werden mußte, um der nächtlichen Ruhestörung ein Ende zu machen.



Marie v. Marra.

Bei der Beurteilung der Jenny Lind fehlten auch einige unfreiwillige Kalauer nicht. So sagte ein Kritiker, sie sollte eigentlich Genie Lind heißen, ein anderer wollte den Namen Schenni schreiben, denn sie sei wirklich »schenn« (schön), doch vermochten derartige verunglückte Geistesblitze das allgemeine Urteil nicht zu beeinträchtigen, das sich ungefähr in die Worte zusammenfassen läßt: »Wer nur einmal diesen wunderbaren Ton gehört, wer nur einmal dieser Augen sanften Stern gesehen, der vergißt sie für die Dauer des Lebens nicht; man schwelgt noch in der Rückerinnerung an Jenny Lind«.

Nur einer war es, der gegen diese Vergötterung der Künstlerin Einspruch erhob. Wie eine Bombe platzte in den Enthusiasmus, der damals in Wien herrschte, die Kritik eines Dr. Schilling aus Stuttgart[1]

[1] Dr. Gustav Schilling stand übrigens unter den besten Musikern seiner Zeit keineswegs in gutem Ruf. Schumann schreibt schon am 27. April 1839 über ihn: »Der Stuttgarter Universaldoktor fängt sich an breit zu machen, und obwohl er ein Erzwindbeutel, der nach meiner Ansicht keine Ahnung von Musik hat, so versteht er sich doch auf Worte und Titel, und dem muß nun entgegen gewirkt werden. Wie übrigens diese alten Herren, wie Spohr, Schneider etc., sich von so einem Prahlhans und Ignoranten an der Nase herumführen lassen können, begreife ich auch nicht. Viel-

gegen die Jenny Lind, der behauptete, daß ihr ganzer Ruhm nur auf Einbildung beruhe, da sie viel zu wenig Stimme habe, um als Künstlerin allerersten Ranges gelten zu können. Man erwiderte ihm, daß die Stimme allein allerdings nicht so bedeutend sei, daß aber bei der Lind noch andere Momente maßgebend sind: das Weib, die Jungfrau, ihre edle Persönlichkeit, die auf das Publikum wirken. Seele allein ist die Macht, welche die Lind ausübt. Der Adel des Gemüts, den sie zum Ausdruck bringt, erziele vor allem eine sittliche Wirkung. Dieser letztere Ausdruck war allerdings nicht glücklich gewählt, denn er bot den Gegnern den bequemen Einwand, daß sittliche Wirkungen nicht der hauptsächlichste Gegenstand der Kunst seien. Aber es war wirklich nur ein verfehltes Wort, das die Anhänger der Lind in dem Streit anführten. In der Sache selbst hatten ihre Verteidiger ohne Zweifel recht, daß die ästhetische Wirkung einer Künstlerin nicht nur von der Stimme, sondern wohl auch von der ganzen Persönlichkeit abhänge; ob sittlich oder nicht, kommt dabei durchaus nicht in Frage.

Auch das Auftreten J. A. Tichatscheks ging nicht spurlos an dem Publikum vorüber. Man nannte ihn »den letzten Ritter des dramatischen Vortrags«. Manche kleine Fechterkünste mischen sich mit ein, Eleganz und Schroffheit stehen oft hart nebeneinander, ein freudiger Mut blitzt aus seiner Darstellung. Bewunderungswürdig bleibt immer die Kühnheit seines Spiels. Daß neben ihm die Leistung Staudigls als durch und durch vollendet bezeichnet wird, beweist, daß die damaligen Künstler des Kärntnerthor-Theaters auch als Schauspieler das waren, was von ihrer Sangeskunst jedermann anerkennt.[1]



Josef Alois Tichatschek.

Am 24. Jänner 1846 brachte das Kärntnerthor-Theater Marschners »Hans Heiling«. Das Erscheinen eines deutschen Werks wurde, wie immer, von der Kritik freundlich begrüßt. Man bedauerte nur, daß es so spät gekommen sei. Die Oper sei vortrefflich und interessant, wie seit dem »Freischütz« kein anderes Werk. Man lobte die geistvolle, charakteristische, lebensfrische, an Schönheiten reiche, das Volkstümliche so glücklich erfassende Musik. Der Text sei ausgezeichnet, die Komposition die schönste und geistreichste, die man in Wien je gehört und die sich würdig den Opern Webers, Spohrs und Lindpaintners anschließe. Ein Werk aus einem

leicht macht er sie auch zum korrespondierenden Mitglied, wie er mich auch ohne mein Wissen dazu gemacht hat«. Klara Schumann hatte von seinem zweifelhaften Charakter sehr zu leiden. (Vergl. Litzmann: Klara Schumann, I, 276 bis 282 und 286 bis 289. Leipzig 1903 und 1905.)

Über die Persönlichkeit der Jenny Lind sind in Wien auch abfällige Bemerkungen bekannt geworden. Sie stammen von Friedrich Kaiser, der zur Zeit des Gastspiels der schwedischen Künstler täglich mit ihr bei Direktor Pokorny zusammentraf. In dessen Haus hatte die Lind als Gast Wohnung genommen. Ihr zu Ehren veranstaltete Pokorny täglich kostspielige Diners und Soupers, zu denen auch Vertreter der Kunstwelt geladen waren. Die Lind soll bei diesen Gelegenheiten unausstehlich gewesen sein, so daß einmal Saphir, auch einer der Tischgäste Pokornys, von ihr sagte: »Auf der Bühne schwedische Nachtigall, außerhalb derselben schwedische Kuhmagd«. (F. Kaiser, a. a. O., Seite 154.) Wir werden indes auch den von F. Kaiser erwähnten Charakterzug günstiger beurteilen, wenn wir einer Bemerkung Karl Reineckes (a. a. O., Seite 71) gedenken, der von ihr sagt, sie hatte die Gewohnheit, »Schmeicheleien unfreundlich aufzunehmen und Offenheit gern gelten zu lassen«. Sie betonte ausdrücklich, »eine wie große Freude es ihr sei, wenn sie beim öffentlichen Auftreten mit Beifall, ja mit stärkstem Beifall belohnt werde, dagegen könne sie es nicht ertragen, wenn sie auch in ihrem Privatleben als Wundertier betrachtet werde; da wolle sie schlicht wie jede andere gebildete Dame behandelt werden«. Unter solchen Umständen werden wir es der schwedischen Künstlerin nicht übelnehmen, wenn sie in Gesellschaft des stets Weihrauch streuenden Pokorny und des zynischen Süßholzrasplers Saphir unwillig wurde; im Gegenteil.

[1] Das Theater an der Wien gab im Jahre 1845 am 15. Februar »Finette, das Gärtnermädchen«, Vaudeville in drei Akten, nach Scribe, von Castelli, Musik von Auber, Adam, Barbieri und Kücken; am 25. Oktober den »Liebestrank«, am 30. August »Stradella«; vor der Oper wurde ein Prolog von Meisl gesprochen, mit der Musik von Suppé, am 3. September folgte die komische Szene »Der preußische Landwehrmann und die französische Bäuerin«, mit Herrn und Frau Beckmann; am 24. September wurden »Die vier Haymonskinder« gegeben und am 15. Oktober »Norma«.

Guß, in welchem sich alle Teile harmonisch zu einem Ganzen abrunden, ein Werk, welches von der ersten bis zur letzten Note künstlerisch durchdacht und nach einem festen Plan ausgearbeitet ist. Den Hans Heiling sang Eduard Leithner, im allgemeinen gut, aber nicht mit dem gehörigen dämonischen Ausdruck. Als Anna war Madame Denemy zu schwach; desgleichen Demoiselle Corridori als Königin. Nur Herr Ander als Konrad war ausgezeichnet; Kapellmeister Reuling dirigierte. Am 26. und 30. Juli 1846 kam Marschner selbst nach Wien und leitete die Vorstellung. Das Haus war gedrängt voll, die Ouvertüre und mehrere Gesangsstücke wurden stürmisch zur Wiederholung verlangt. Marschner dirigierte mit viel Feuer und Umsicht. Fräulein Hasselt sang diesmal die Anna und Leithner hatte sich als Heiling allmählich doch in seine Rolle eingelebt.

Man kann sich leicht vorstellen, daß neben so bedeutenden Erscheinungen, wie es Hektor Berlioz, Heinrich Marschner und die großen Gäste des Theaters an der Wien waren, eine kleine komische Oper nicht die gehörige Beachtung fand. Diese Oper war der »Waffenschmied«, den Lortzing selbst am 30. Mai 1846 im Theater an der Wien dirigierte. Die gebührende Anerkennung wurde ihm zwar zu teil, man sprach von einem erfreulichen Eindruck, einem glänzenden Erfolg; Marschner habe den meisten Humor, Lortzing die treuherzige schelmische Laune. Es wurde auch erwähnt, daß der Text nach dem Zieglerschen Lustspiel »Liebhaber und Nebenbuhler in einer Person« gedichtet sei und daß der Komponist leider in der Gestaltung der Prosa nicht wählerisch genug verfahren sei. Man hat offenbar den etwas kleinstädtischen Geist der Dichtung deutlich genug empfunden, denn man gab dem Komponisten den Rat, etwas sinnigere Scherze und neuere Witze zu wählen. Aber im allgemeinen war doch der Erfolg sehr günstig, insbesondere wurde Staudigl nach der Arie »Auch ich war ein Jüngling mit lockigem Haar« stürmisch gerufen und mußte sie wiederholen. Trotzdem war an eine dauernde Bereicherung des Repertoires durch den »Waffenschmied« nicht zu denken, da einerseits noch bedeutendere Ereignisse sich in den Theatern und Konzertsälen abspielten (auch Mendelssohns »Paulus« wurde in diesem Jahre am 12. November in der Reitschule aufgeführt), andrerseits die ersten Künstler des Jahrhunderts auftraten, wie Dreyschock, Joachim, Liszt, Klara Schumann und die damals sieben Jahre alte Wilhelmine Neruda, und da schließlich die Opernvorstellungen im Theater an der Wien mit dem Abschied der Gäste von selbst aufhören mußten. So kam es, daß Lortzing mit der Aufnahme des »Waffenschmied« unzufrieden war.


Heinrich Marschner.

Im Kärntnerthor-Theater gab man im Herbst wieder eine bemerkenswerte Novität: »Die Musketiere der Königin« von Halévy (5. September 1846). Die Oper war schon vom Theater an der Wien dem Publikum bekannt, wo sie nicht besonders günstig aufgenommen wurde. Im Kärntnerthor-Theater aber fand sie, dank der vorzüglichen Aufführung, eine günstige Aufnahme. Die Mitwirkenden waren: Demoiselle Zerr, Schwarz, die Herren Erl, Leithner, Formes; Reuling dirigierte.[1]

Das musikalische Lustspiel fing jetzt überhaupt an, in den Vordergrund zu treten. Schon am 9. Jänner 1847 erschien Friedrich von Flotow im Kärntnerthor-Theater und dirigierte seine romantische

[1] Im Jahre 1846 sah man im Theater an der Wien fast alle damals bekannten und neueren Opern, darunter zwei ganz neue: am 30. Mai den »Waffenschmied« und am 19. November »Gutenberg« von Füchs; das war auch das Jahr der Gastspiele. Fräulein Marra sang im »Nachtlager«, in den »Puritanern«, in »Lucia«, »Sonnambula« und im »Liebestrank«. Jenny Lind am 22. April in der »Norma«, am 29. in »Sonnambula«, am 13. Mai in den »Hugenotten« und am 17. im »Freischütz«. Der Tenor Tichatschek gastierte als Raoul, Max im »Freischütz« und »Stradella«.

Oper »Der Förster«, die jedoch lange nicht den Erfolg des »Stradella« erreichte. Viel günstiger wurde »Des Teufels Anteil« von Auber aufgenommen; die Aufführung war besser als im Theater an der Wien und konnte auch in so vorzüglicher Besetzung nicht anders als erfolgreich sein. Frau Hasselt-Barth hatte mit dem Carlo Broschi eine Paraderolle erhalten, mit der sie das Publikum noch lange begeisterte; Herr Reichardt, ein ebenso vorzüglicher Liedersänger als populärer Liederkomponist, war für den Raphael wie geschaffen; leider konnte sich der Dirigent, Herr Esser, nicht enthalten, eine Romanze für Raphael und eine Arie für Fernando (Herr Formes) hinzu zu komponieren. Trotzdem voller Erfolg. Insbesondere war Herr Formes für die Spielopern dieses Jahres eine ausgezeichnete Akquisition. Nur einmal brachte er das ganze Institut in die größte Verlegenheit, als im Herbst des Jahres 1847 die »Musketiere der Königin« aufgeführt werden sollten und Formes, der den Kapitän Roland spielen sollte, nicht zu rechter Zeit im Theater erschien. Einer seiner Gläubiger hatte es durchgesetzt, daß Formes Personalarrest bekam (sogenannten Profosenarrest) und das Gericht hatte infolge eines Formfehlers versäumt, das Theater rechtzeitig davon zu verständigen. So konnte an diesem Abend eine Vorstellung überhaupt nicht stattfinden. Der einzige Fall in der ganzen Geschichte des Kärntnerthor-Theaters.

Das bedeutendste Ereignis des Jahres war die Aufführung der Oper »Vielka« von Meyerbeer im Theater an der Wien (18. Februar 1847). Jenny Lind sang die Vielka und Staudigl den Saldorf. Es war einer der interessantesten und großartigsten Theaterabende der Saison, die Elite der Wiener Gesellschaft hatte sich im Hause versammelt, Meyerbeer selbst dirigierte. Der Erfolg war ein durchschlagender, das Lob Meyerbeers wurde in allen Blättern und allen musikalischen Kreisen Wiens gesungen. Ein Kritiker meinte, daß Meyerbeers Kunst ganz isoliert dastehe und unnachahmlich sei; deshalb stellte er drei große Künstler in eine Reihe: Michelangelo, Beethoven und Meyerbeer. Ganz unbegreiflich scheint uns, daß der Komponist als Anhänger der romantischen Richtung bezeichnet wurde, während wir doch wissen, daß er schon in den »Hugenotten« das Gebiet der Romantik verließ; nur ein Künstler, heißt es weiter, wäre würdig gewesen, der Nachfolger Meyerbeers zu sein, und das sei Carl Maria von Weber. Daß diese Auffassung vollständig verfehlt war, brauchen wir heute nicht zu beweisen, denn Meyerbeer hat Nachahmer gefunden, war längst kein Romantiker mehr und hat nie eine Richtung eingeschlagen, die Weber erst hätte fortsetzen können. Aber diese Urteile beweisen nur, daß es an Versuchen nicht gefehlt hat, einen Erfolg noch zu übertrumpfen, der auch ohne alle Übertreibung groß genug gewesen ist. Der Komponist war übrigens mit dem Werk durchaus nicht so zufrieden wie das Publikum, denn er arbeitete die schon seit der Berliner Aufführung (dort hieß sie »Feldlager in Schlesien«) umgearbeitete Oper für die Pariser Opéra comique noch einmal um als: »L'étoile du Nord«.

Meyerbeers Aufenthalt in Wien erregte nach jeder Richtung hin das größte Aufsehen. »Jeder nach Wien kommende Jude mußte bei der Polizei einen sogenannten »Aufenthaltszettel« gegen Erlag einer Taxe lösen, die vom österreichischen Juden einfach, vom fremden doppelt erlegt wurde«. Meyerbeer war davon befreit, vermutlich, weil er, wie Frankl meint, königlich preußischer General-Musikdirektor und Ritter hoher Orden war[1]. Diese Taxe wurde auf den Rat des jüdischen Bankiers Freiherrn von Eskeles eingeführt, der damit den Zuzug konkurrierender Juden erschweren wollte[2].

Meyerbeer wurde in allen Kreisen mit höchster Auszeichnung empfangen und machte »Allen, die Kritiken schrieben, und jedem Notizen-Verfertiger seine Aufwartung ....« Man nannte auch die Summen, die er Bäuerle und Saphir zugesandt hatte, auf welche Grillparzer, als er ihre Porträte in der Kunstausstellung nebeneinander hängen sah, das folgende Epigramm verfaßte:

»Die Ähnlichkeit ist unbestritten,
Es fehlt der Heiland nur inmitten«.

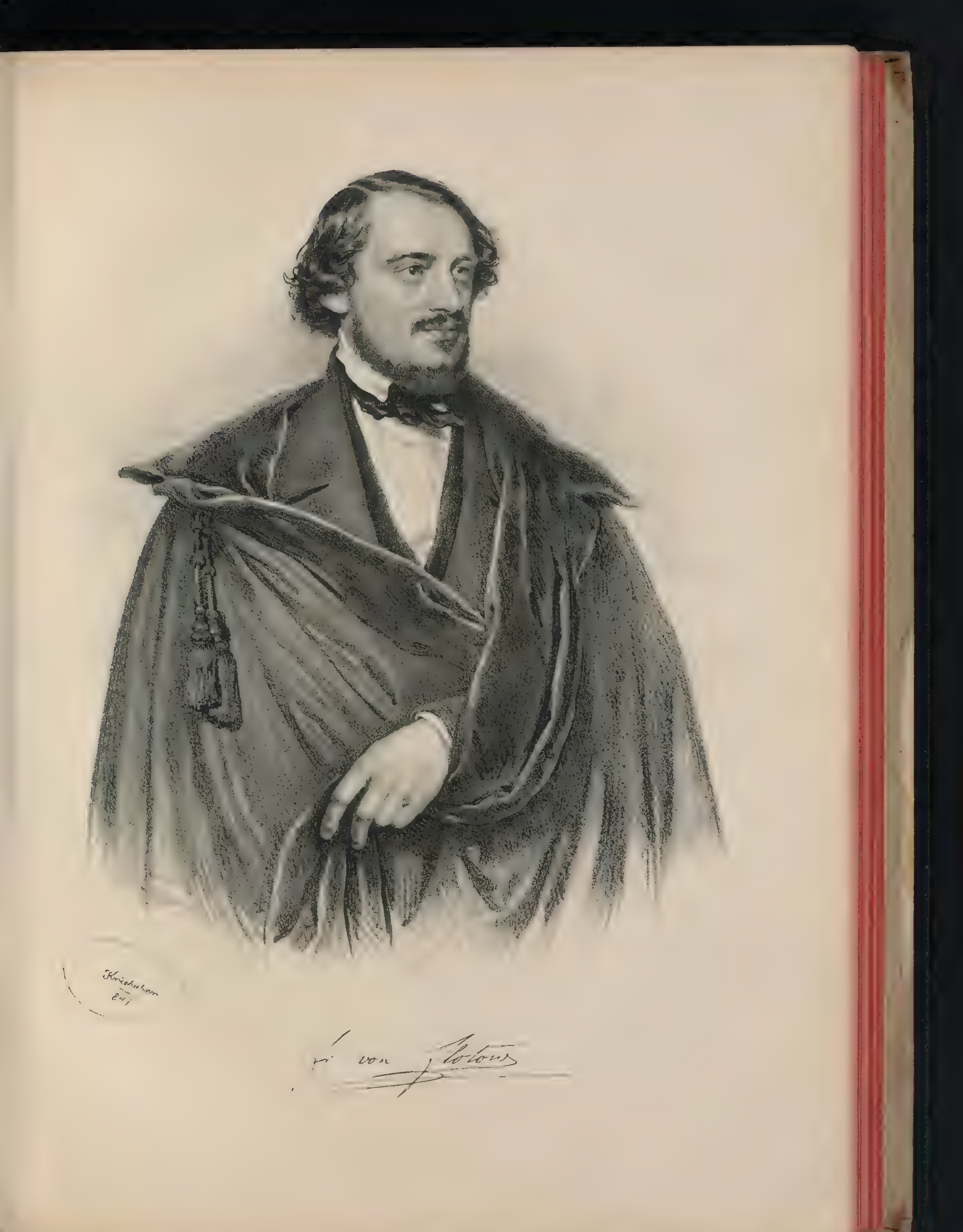
Die Proben zu »Vielka« waren die denkbar anstrengendsten, obgleich Kapellmeister Suppé schon vorher Chor und Orchester genügend vorbereitet hatte. Dennoch hielt Meyerbeer selbst noch dreißig Proben, und als die ganz erschöpften Musiker ihn schon vollständig zufriedengestellt zu haben glaubten, erklärte er: »So, nun haben wir die Sache aus dem Gröbsten herausgearbeitet«. Und die Proben begannen von neuem[3].

Am 29. Dezember 1846 wurde Meyerbeer zu Ehren im Hotel »Zur Kaiserin von Österreich« von der »Concordia« ein Fest gegeben, an dem 200 Personen teilnahmen. Der Hofschauspieler Anschütz begrüßte den eintretenden Meister mit einer von Friedrich Kaiser verfaßten, von Proch melodramatisch begleiteten Ansprache. Dabei wurde ein von Einsle gemaltes Porträt enthüllt[4], unter dem eine lorbeergeschmückte Lyra stand. Aus dieser ließ Ludwig Döbler einen blitzenden Lichtstern aufleuchten, der immer größer wurde, bis er als Sonne strahlte. Während des Soupers brachte der Komponist Dessauer einen Toast auf den Gefeierten aus. Musikalische Vorträge am Klavier von Karl Meyer, Meyerbeers »Mönch«, von Draxler gesungen, ein Chor von Dessauer folgten und wechselten mit dichterischen Ansprachen von Bauernfeld, Baumann, Kalisch, Prechtler, G. v. Frank. Den

[1] L. A. Frankl, Meyerbeer in Wien in der Presse, 7. August 1864, Nr. 217. — [2] Frankl, ebenda, 2. Spalte. — [3] Kaiser, a. a. O., Seite 164. — [4] Frankl, a. a. O.






Kriehuber
von Flotow

humoristischen Mittelpunkt bildete ein Dialog in Versen zwischen den vom Jenseits herabkommenden Meistern Gluck und Lanner. Auch Grillparzer war anwesend. Dem ihn zur Feier einladenden Friedrich Kaiser gab er die bezeichnende Antwort: »Ich werde zuverlässig erscheinen, denn ich gehöre zu den größten Verehrern des Genies Meyerbeers, wenn ich auch die allzu ängstliche Weise, mit welcher er an dem Tempel seines Ruhmes baut, mit einer wirklichen Künstlergröße schwer vereinbar finde und das Herbeiziehen gewisser Handlanger zu diesem Bau geradezu verachte[1]«.

Die Gesellschaft beschloß, eine Erinnerungsmedaille auf Meyerbeer prägen zu lassen. Radnitzky führte den Auftrag aus.

Der künstlerische Erfolg der »Vielka« entsprach den Bemühungen, aber nicht der pekuniäre. Meyerbeer beanspruchte zwar kein Honorar, aber die pünktlichste Erfüllung seiner Anordnungen, die bei den Dekorationen auf 4300 fl., bei den Kostümen auf 8000 fl. zu stehen kamen. Die Verzögerung der Aufführung nötigte überdies die Lind zur Abreise, bevor noch die Teilnahme des Publikums geschwunden war, sie verhinderte also die ganze finanzielle Ausnützung des Erfolgs.

Durch die großen Opfer bei Meyerbeers »Vielka«, beim Gastspiel der Jenny Lind (sie bekam für jeden Abend 600, später 1000 fl., zuletzt allerdings nur in Wechseln), belief sich das Budget der Oper im Theater an der Wien monatlich auf 30.000 fl. Dadurch kam Pokorny in derartige finanzielle Schwierigkeiten, daß er sich nur durch einen originellen, in seiner Art einzig dastehenden Plan retten zu können glaubte. Mit seiner Bitte um



Donnerstag den 25. November 1847.

K. K. Hof-Burgtheater.

Von den k. k. Hof-Schauspielern:

Die Widerspänstige.

Lustspiel in vier Aufzügen, von Shakespeare.
Mit theilweiser Benützung der Uebersetzung des Grafen Baudißin, bearbeitet von Deinhardstein.

Personen

Baptista, ein Edelmann in Padua	Hr. Wilhelmi.
Katharina, } seine Töchter	Mad. Fichtner.
Bianka, } seine Töchter	Mad. Lieber.
Vincentio, ein Edelmann aus Pisa	Hr Pistor.
Lucentio, sein Sohn	Hr. Nettich.
Petruchio, ein Edelmann aus Verona	Hr. Löwe.
Gremio, } Bianka's Freier	Hr. Hörtel.
Hortensio, } Bianka's Freier	Hr. Friedrich Wagner.
Tramio, Lucentio's Diener	Hr. Herzfeld.
Grumio, } Petruchio's Diener	Hr. Stein.
Curtis, } Petruchio's Diener	Hr. Wagner.
Bromio, ein Schauspieler	Hr. Moreau.
Ein Schneider	Hr. Schmidt.
Bediente des Baptista.	

Die Handlung spielt abwechselnd in Padua, und im Landhause des Petruchio.

Exemplare dieses Lustspieles sind in der J. B. Wallishausser'schen Buchhandlung (am hohen Markt Nr. 541) und Abends an der Kasse für 1 fl. C. M. zu haben.

Mad. Hebbel, Mad. Haizinger und Dlle. Wildauer sind unpäßlich.

Anfang: 7 Uhr.

K. K. Hof-Operntheater.

(138ste Vorstellung im Abonnement für die deutsche Oper.)

Eigens componirt für dieses k. k. Hof-Operntheater von Friedrich v. Flotow.

Zum ersten Male:

Martha,

oder:

Der Markt zu Richmond.

Oper in 4 Abtheilungen, (theilweise nach einem Plan von St. Georges) von W. Friedrich.

Die neuen Dekorationen sind von den Herren Brioski, Gebel und Schlögl, k. k. Hoftheater-Malern, verfertiget.

Personen.

Lady Harriet Durham, Ehrenfräulein der Königin	Dlle. Zerr.
Nancy, ihre Vertraute	Dlle. Schwarz.
Lord Tristan Mickleford, ihr Vetter	Hr. Just.
Lyonel	Hr. Erl.
Plumkett, ein reicher Pächter	Hr. Carl Formes.
Der Richter zu Richmond	Hr. Roberti.
Drei Mägde	Dlle. Sbarra.
	Dlle. Bautier.
	Dlle. Ortwein.
Ein Diener der Lady	Hr. Herberth.
Der Gerichtsschreiber.	
Pächter. Mägde. Knechte.	
Jäger, Jägerinnen im Gefolge der Königin. Pagen. Diener.	

Scene: Theils auf dem Schlosse der Lady, theils zu Richmond und dessen Umgebung.
Zeit: Regierung der Königin Anna.
Das Textbuch ist an der Kasse um 20 kr. C. M. zu bekommen.

Mad. van Hasselt-Barth und Dlle. Keiderspeck sind unpäßlich.

Anfang: 7 Uhr.

täglichen Melodien schmeichelt sie sich rasch ins Ohr der Wiener Sänger. Man nennt sie ein Liederspiel, was sie ihrem Wesen nach auch ist, bemerkt den »musikalischen Kosmopolitismus« des Komponisten und tadelt, daß »für eine Oper in der höheren Bedeutung des Wortes ihr Stil zu klein sei«. In den Hoftheatern gehen die Geschäfte »flau«. Noch versucht man in den Zeitungen das Publikum mit schlechten Witzen abzuspeisen, unter denen die gewaltsam erzwungenen Spässe Saphirs im »Humoristen«, die immer leichtfertiger und frivoler wurden, bis Ende Jänner nicht verstummen wollen. Er macht sich über das Mißlingen einer von ihm selbst veranstalteten »Akademie« lustig, spottet über »Maritana«,

[1] Kaiser, a. a. O., Seite 163. — [2] Ein Ballett »Undine« von Gyrowetz gab das Kärntnerthor-Theater am 6. März 1825.

humoristischen Mittelpunkt bildete ein Dialog in Versen zwischen den vom Jenseits herabkommenden Meistern Gluck und Lanner. Auch Grillparzer war anwesend. Dem ihn zur Feier einladenden Friedrich Kaiser gab er die bezeichnende Antwort: »Ich werde zuverlässig erscheinen, denn ich gehöre zu den größten Verehrern des Genies Meyerbeers, wenn ich auch die allzu ängstliche Weise, mit welcher er an dem Tempel seines Ruhmes baut, mit einer wirklichen Künstlergröße schwer vereinbar finde und das Herbeiziehen gewisser Handlanger zu diesem Bau geradezu verachte[1]«.

Die Gesellschaft beschloß, eine Erinnerungsmedaille auf Meyerbeer prägen zu lassen. Radnitzky führte den Auftrag aus.

Der künstlerische Erfolg der »Vielka« entsprach den Bemühungen, aber nicht der pekuniäre. Meyerbeer beanspruchte zwar kein Honorar, aber die pünktlichste Erfüllung seiner Anordnungen, die bei den Dekorationen auf 4300 fl., bei den Kostümen auf 8000 fl. zu stehen kamen. Die Verzögerung der Aufführung nötigte überdies die Lind zur Abreise, bevor noch die Teilnahme des Publikums geschwunden war, sie verhinderte also die ganze finanzielle Ausnützung des Erfolgs.

Durch die großen Opfer bei Meyerbeers »Vielka«, beim Gastspiel der Jenny Lind (sie bekam für jeden Abend 600, später 1000 fl., zuletzt allerdings nur in Wechseln), belief sich das Budget der Oper im Theater an der Wien monatlich auf 30.000 fl. Dadurch kam Pokorny in derartige finanzielle Schwierigkeiten, daß er sich nur durch einen originellen, in seiner Art einzig dastehenden Plan retten zu können glaubte. Mit seiner Bitte um ein billiges Darlehen wandte er sich direkt an den — Kaiser Ferdinand! Der gütige Monarch lieh ihm wirklich die Summe von 20.000 fl. gegen jährlich zu entrichtende zwei Prozent. Pokorny aber war in finanziellen Dingen so genial, daß ihm auch diese Hilfe nichts nützte und er sich schließlich genötigt sah, die Oper aufzugeben und seine Bühne nur dem billigeren Volksstück zu widmen. (Kaiser, a. a. O., Seite 165.)

Für Wien wurde in diesem Jahre noch eine andere Oper geschrieben: »Martha« von Flotow (25. November 1847). »Endlich ein Erfolg eines deutschen Tonsetzers. In der Sandwüste unserer neuen Mysterien-Komponisten ist Flotow eine Oase. Wir prognostizieren der »Martha« einen anhaltend ergiebigen Besuch« (Dr. Leone). Bei der ersten Aufführung sang Herr Erl den Lyonel, Herr Formes den Plumkett, Fräulein Zerr die Martha und Fräulein Schwarz die Nancy. Die Oper wurde im alten Hause 162mal gegeben.

Anna Zerr.

Wieder hatte Lortzing das Unglück, zwischen den großen Ereignissen des Jahres nicht beachtet zu werden. Seine »Undine« wurde im Theater an der Wien unter seiner eigenen Leitung aufgeführt (20. November 1847), hatte vielen Beifall, ohne aber wesentlich zu gefallen.[2] Die Kritik gab dem Komponisten den Rat, seinem Genius treu zu bleiben und so eine Oper wie »Zar und Zimmermann« zu schaffen. Das romantische Sujet sage seiner Muse nicht zu.

Auch äußere Gründe sind der Verbreitung ernster romantischer Opern nicht günstig gewesen. Das Publikum war nicht mehr in der richtigen Stimmung, das Märchenhafte, Phantastische zu schätzen. Es handelte sich jetzt um wichtigere, realere Dinge. Die Kunst war nur zur Erholung da, bloß die leichten komischen Opern fanden Anklang, wie »Don Pasquale«, »Des Teufels Anteil« und vor allem »Martha«. Auch der »schwarze Domino« kommt nun in die Hofoper mit Fräulein Wildauer als Angela, Herrn Radl als Gil Perez, Kreuzer als Massarena und Reuling als Dirigent. Man unterhält sich in der Oper, aber man begeistert sich nicht für sie.

Das Jahr 1848 leitet das Theater an der Wien mit einer Premiere ein. Es führt am 8. Jänner »Maritana« von Wallace auf. Die Oper findet Anklang. Mit ihren »gefälligen Nummern«, den leichtfaßlichen Melodien schmeichelt sie sich rasch ins Ohr der Wiener Sänger. Man nennt sie ein Liederspiel, was sie ihrem Wesen nach auch ist, bemerkt den »musikalischen Kosmopolitismus« des Komponisten und tadelt, daß »für eine Oper in der höheren Bedeutung des Wortes ihr Stil zu klein sei«. In den Hoftheatern gehen die Geschäfte »flau«. Noch versucht man in den Zeitungen das Publikum mit schlechten Witzen abzuspeisen, unter denen die gewaltsam erzwungenen Spässe Saphirs im »Humoristen«, die immer leichtfertiger und frivoler wurden, bis Ende Jänner nicht verstummen wollen. Er macht sich über das Mißlingen einer von ihm selbst veranstalteten »Akademie« lustig, spottet über »Maritana«,

[1] Kaiser, a. a. O., Seite 163. — [2] Ein Ballett »Undine« von Gyrowetz gab das Kärntnerthor-Theater am 6. März 1825.

»Martha«, die Jenny Lutzer, über die neu erschienene Damenzeitung, den »Zauberer Bosco« und den Tierschutzverein.

Man kann es aus seinen Zeilen lesen: das ist kein echter Humor mehr und auch kein schlagender Witz, die Verse gehen auf Krücken, sie haben keinen Schwung und keine rechten Gedanken. Die Wiener Gesellschaft wird gegen Unterhaltungen apathisch. »Unter der nach oben glatten und glitzernden, im schlimmsten Falle leicht gekräuselten Oberfläche gärte und wühlte und brodelte es und trug sein Unbehagen, seine Unruhe, seine Unsicherheit in alle Kreise«. Als nun im Februar selbst die Börse unruhig wurde und ihre Aufregung alle Schichten der Bevölkerung ergriffen hatte, da hörten auch die humoristischen Gedichte auf.

In diesen denkwürdigen Tagen, wo jeder um sein Schicksal zittert und der Ungewißheit der nächsten Zukunft mit banger Sorge entgegensieht, versucht Lortzing vergebens die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken und ist über die Erfolglosigkeit seiner Bemühungen tief verstimmt. Er spricht davon und über die Wiener Musikzustände sehr deutlich in einem Brief an Karl Gollmick, der im Jahre 1817 als Lehrer der französischen Sprache nach Frankfurt kam, wo damals Louis Spohr als Kapellmeister wirkte. Gollmick war als Paukenschläger und Korrepetitor bis 1858 tätig. An ihn schreibt Lortzing am 11. Februar 1848 aus Wien:

»Also, ich lebe in Wien, behaglich fühle ich mich nicht. Ja — in keiner Beziehung. Der sogenannte gemütliche Wiener gefällt mir nicht, oder vielleicht habe ich ihn noch nicht erkannt .... Das Musikwesen gefällt mir auch nicht, der Geschmack ist schauderhaft. Bei uns, ich meine in Norddeutschland, amüsiert sich der große Haufen am Ende auch mehr in der »Norma« als im »Fidelio«, aber es existiert doch immer ein guter Teil im Publikum, der am wahren Schönen festhält. Hier — nur italienische Musik, oder was sich an dieses Genre lehnt. Beethoven kennt man gar nicht mehr. Das kleine Leipzig gibt in jedem Winter 24 große Konzerte, überhaupt geht Leipzig in diesem Betracht allen großen Städten als Muster voran. Von Spohr und Marschner weiß man hier fast nichts, und tauchen sie je auf, so schläft das Publikum dabei ein; dagegen aber ist Balfe der Mann des Tages: seine »Haymonskinder« haben über 80 Vorstellungen erlebt. Auch der große Verdi steht bei den Wienern sehr hoch und in der Neuzeit ein Engländer, namens Wallace, welcher aber italienisch komponiert und mit einer Oper »Maritana« die Herzen der Wiener erobert hat. O! O! O! Die Italiener und Strauß haben hier viel auf dem Gewissen. Meine Wenigkeit — daß ich so unbescheiden bin, auch von mir zu reden — ist hier ganz verschollen. Außer »Zar und Zimmermann« hat keine meiner Opern hier viel gemacht; meine »Undine« fand nur bei einem kleinen Teil des Publikums Anklang ... Ich wollte, Du hättest die hiesigen Blätter gelesen, wie die über das arme Wasserfräulein hergefallen sind! Nein, es ist besser, daß Du sie nicht gelesen; ich bin so eitel, zu glauben, daß Du Dich geärgert hättest. Hier in Wien hat nämlich jeder, der mit irgend etwas vor die Öffentlichkeit tritt, einen Kerl an der Hand, der für ihn schreibt, den er dafür bezahlt, traktiert, kleidet etc. Unter allen diesen bezahlten oder sich honorieren lassenden Lumpenhunden steht Herr Saphir obenan; dieser brave Mann hat nämlich einen Spezialhaß auf meinen Direktor und reißt systematisch alles herunter, was am Theater an der Wien geschieht. Da ich nun mit Rezensenten nie kommerschiert, sie nie honoriert, auch ihre Blätter nie gelesen habe, so ist es sehr natürlich, daß ich — hier wenigstens — ganz unbeachtet bleibe ....«

Wäre die hier geschilderte Lage nicht so traurig für Lortzing, man müßte über die Naivität des Musikers lächeln, der erwarten konnte, mitten in einer von Novitäten übersättigten und von der Politik ganz in Anspruch genommenen Zeit Gehör zu finden. Daß der Wiener von 1848 ungemütlich war, glauben wir ihm gern, daß aber die 24 Konzerte Leipzigs als Muster für Wien hingestellt werden, wo jeden Tag ein Konzert stattfand und in jeder Dachstube unausgesetzt musiziert wurde, können wir unmöglich zugeben. Nur eine Klage finden wir berechtigt, die über die Korruption einer bestimmten Wiener Kritik mit Saphir an der Spitze. Lortzing war nicht der einzige, der darunter zu leiden hatte. Doch in den ersten Märztagen verhallt sein Ruf ungehört in den Straßen der einst so fröhlichen und für künstlerische Bestrebungen empfänglichen »Kaiserstadt«.

Nun gingen die politischen Ereignisse unaufhaltsam ihren Gang. Barrikaden wurden gebaut. Auf ihnen stand beim Mautgebäude (der heutigen Postdirektion) und dem Hotel Stadt London der Hofopernsänger Karl Formes. Er hatte die Uniform der akademischen Legion angezogen, deren Leutnant er war, und predigte gegen die italienische Oper. Noch wenige Wochen vorher hat er als Plumkett in Flotows »Martha« die tollsten Spässe getrieben, nun aber stand er da, auf den Säbel gestützt, von Legionären und Arbeitern umgeben, und donnerte mit seiner kräftigen Baßstimme laut genug den tiefsten Groll in die Straßen hinaus. Er erreichte tatsächlich, daß die italienische Stagione, die am 1. April beginnen sollte, abgesagt wurde. Die Zettel wurden angeschlagen, aber wieder heruntergerissen. Der Pächter der Hofoper, Carlo Balochino, packte rasch seine Siebensachen und lief eiligst davon. Das Theater

war bis 29. April geschlossen, an welchem Tage die deutsche Gesellschaft, von einem Komitee geleitet, auf eigene Rechnung spielte und mit Mozarts »Zauberflöte« begann. Man bemühte sich so viel als möglich, deutsche Opern zu spielen, gab »Don Juan« 5 mal, »Figaro« 7 mal, »Zauberflöte« 6 mal und versuchte zum ersten Male, auf dem Theaterzettel die Bezeichnung »Frau« und »Fräulein« einzuführen, um den deutschen Charakter der Oper zu markieren.

An demselben 1. April, an dem die Hofoper schloß, gab das Theater an der Wien »Das bemooste Haupt oder der lange Israel« von Robert Benedix. Es war ein Jubelfest der Studenten, an dem das Publikum ebenso beteiligt war wie die Schauspieler, indem die bekannten Studentenlieder, darunter das »Fuchslied«, von dem ganzen Auditorium mitgesungen wurden. Besonderen Erfolg hatte im ersten Akt die Darstellung der Katzenmusik, die ein Referent mit dem seither beliebten euphemistischen Ausdruck »Katzenständchen« bezeichnete. Sie fand so viel Anklang, daß man sie schon am 5. April vor dem Palais des Fürst-Erzbischofs Milde wiederholte. Man wäre fast versucht, an den Ausspruch des Confucius zu denken, der 600 vor Christo sagte: »Wo die Musik nicht in Ordnung ist, ist es das Staatswesen auch nicht«. Der Erfolg aber hatte die Beteiligten kühn gemacht. Sie zogen dann zu den Liguorianern und erreichten durch ihre Katzenmusik, daß schon am folgenden Tage (6. April) diese aus Wien ausgewiesen wurden. Später wurden auch noch kleinere Ämter, wie der Pfarrer in der Leopoldstadt, auf der Laimgrube, in Mariahilf, schließlich sogar einzelne Bäcker und Fleischhauer mit ähnlichen »Ständchen« bedacht. Das war die Musik von 1848, das war das Ende seines blutigen Karnevals!



Albert Lortzing.

Im Mai desselben Jahres folgten dann neue politische Ereignisse. Am 15. der zweite Aufstand, der die Einberufung des konstitutionellen Reichstags zur Folge hatte. Der Kaiser floh nach Innsbruck. Als man später die Auflösung der Studentenlegion beabsichtigte, begann am 26. Mai der dritte Aufstand. Das Militär verließ die Stadt, Studenten und Bürger bildeten einen Sicherheitsausschuß. Unter seiner Führung dauerten die Beratungen im Mai fort, bis endlich die Wiener am 1. Juni 1848 durch einen Mann begrüßt wurden, dessen Namen sie bisher kaum gekannt hatten. Es war Richard Wagner. Er sandte ihnen aus Dresden ein Gedicht »Gruß aus Sachsen an die Wiener«, das die Allgemeine österreichische Zeitung am 1. Juni in ihrer Beilage abdruckte[1]. Über seine Stellung zur Revolution äußerte sich Wagner: »Ich war von meinem künstlerischen Standpunkt aus, namentlich auch auf dem bezeichneten Wege des Sinnens über die Umgestaltung des Theaters, bis dahin gelangt, daß ich die Notwendigkeit der hereinbrechenden Revolution von 1848 vollkommen zu erkennen im stande war«. Über die Bemühungen

[1] Abgedruckt bei Helfert, »Wiener Parnaß 1848« und Glasenapp, »Biographie Wagners«, II, 457 (Ausgabe 1905).

Wagners, in der österreichischen Hauptstadt Stimmung zu machen, gerieten die maßgebenden Kreise Dresdens mehr in Aufregung als die Wiens. In der Dresdener Zeitung heißt es: »Richard Wagner aus Dresden befindet sich in der Kaiserstadt Wien. Er hat ein Programm zur Reorganisation der Wiener Theater ausgearbeitet, vom Standpunkt des Theaters als Nationalinstitut, und gedenkt dasselbe dem Minister des Unterrichts vorzulegen, welcher es dann einem Komitee von Schriftstellern und Musikern zur Begutachtung und Vorberatung zu übergeben hätte. Gibts denn in Dresden nichts zu reorganisieren?« Ein anderes Blatt, Die Signale, schreibt: »Kapellmeister Richard Wagner komponiert in Wien eine neue Oper: »Die zinnoberrote Republik«. Wieder eine andere Zeitung spottet: »Kapellmeister Wagner ist noch immer in Wien, halb und halb in Verbannung. Seine republikanischen Äußerungen in Gegenwart des Königs sollen der Beweggrund seiner nicht ganz freiwilligen Reise sein«.

Am 2. Juli 1848 kommt Richard Wagner endlich selbst nach Wien und fängt an, mit den ihm hier bekannten Persönlichkeiten Fühlung zu nehmen. Eines Tages sitzt er in einem bescheidenen Gasthausgarten an der Donau (sollte es nicht Donaukanal heißen?) mit Josef Fischhof, dem Lehrer am Konservatorium, und Eduard Hanslick und berät die Lage. Sie sitzen so fröhlich beisammen — Wagner spricht ausschließlich von Politik, was Hanslick auf den Gedanken bringt, der Komponist habe den Musiker Fischhof mit dem Politiker Dr. Adolf Fischhof verwechselt, was indes kaum der Fall gewesen sein dürfte. Wagner war eben nicht bloß Musiker wie Lortzing, sondern verriet gerade in der großen Zeit der allgemeinen Bewegung der Geister, daß ihm die seltenen Eigenschaften eines Führers und Beherrschers der ganzen Kultur des Jahrhunderts innewohnten. Ob wohl seine Tischgenossen von damals der Sonnennähe gewahr wurden, in die sie so ahnungslos geraten waren? Mit Bezug auf Fischhof kann diese Frage ohneweiters bejaht werden, denn in den Briefen an seine erste Gattin Minna sagt Wagner ausdrücklich: »Siehst Du, Fischhof scheint mich sogleich mit meinem ganzen Wesen und Trachten verstanden zu haben. Noch ehe ich ihm meinen Plan« (über die Reorganisation des Theaters) »vorlegte, äußerte er sich freudig darüber, daß mir Wien gefiele, denn dann hoffe er auch, daß ich einmal hier bleiben würde, um einen bedeutenden Wirkungskreis einzunehmen«. Es sollte der Unterrichtsminister (soll heißen Sektionschef) Exner, »ein sehr befähigter Kopf«, der Staatsrat Vesque von Püttlingen (als Komponist Hoven) dafür gewonnen werden. Wenn es Wagner gelänge, sich von Dresden loszumachen, könnte er die Einrichtung und Direktion des Kärntnerthor-Theaters übernehmen. Der Komponist war von allem entzückt, was er in Wien hörte und sah; er schreibt über die Stadt mit derselben Begeisterung wie einst Madame Lebrun, Reichardt und andere: »Wien, an einem schönen, hellen Sonntag zuerst wieder von mir gesehen, hat mich — ich gestehe es — ganz bezaubert. Ich habe Paris wiedergefunden, nur schöner, heiterer und deutsch«. Er beschreibt dann das Leben und Treiben in der Stadt, die Nationalgarde, die Studenten und die revolutionäre Stimmung der Bevölkerung. »Alles heiter, ruhig und jugendlich! Nichts Häßliches und Gemeines ist mir noch aufgestoßen. Alles liebenswürdig, eitel und frisch! Gott, wie gemein und schmierig kommt mir dagegen eine gewisse Stadt vor!« (Gemeint ist Dresden.)

»Liebe Frau! Dieses Wien ist eine herrliche Stadt; es berührt mich hier alles so warm und angenehm; die Verhältnisse sind heimisch und doch großartig. Welche Umgebungen! Ich hatte alles vergessen und nun bin ich erst recht bezaubert.

Ein schönes Fest fand gestern (14. Juli 1848) statt: beunruhigende Gerüchte waren verbreitet, daß das Militär einen Schlag gegen Wien auszuführen beabsichtige usw. Nun kam vorgestern eine Deputation der Armee in den Sicherheitsausschuß der Bürger und erklärte den Wunsch, um jene Gerüchte gänzlich niederzuschlagen, am nächsten Morgen eine Zusammenkunft der Nationalgarde und Armee in der Brigittenau zu veranstalten, um sich dort zu verbrüdern. Dies geschah nun auch: und mit Jubel und Musik zogen Nationalgarde, Studenten, Armee mit Offizieren, zwölf Generalen usw., Arbeiter u. dgl. durch die Stadt; alles ging bunt gemischt Arm in Arm. Es war wirklich erhebend. — Ehe Wien zu Grunde geht, kann es lange dauern: welch ein Reichtum ist hier vorhanden!«[1]

Zu einer offiziellen Beratung über die Reformpläne Wagners kam es nicht. Die Stimmung der Politiker war anscheinend ruhig geworden und als der Kaiser nach Wien zurückkam und am 19. August

[1] Richard Wagner »Minna Wagner«, Berlin 1908. I, Seite 47 bis 52.

auf dem Exerzierplatz vor dem Schottentor eine Parade abhielt, marschierten neben der Wiener Garnison auch die Wiener Nationalgardisten auf. Ihre Kapelle spielte dabei das zu einer förmlichen Nationalhymne gewordene studentische Fuchslied, was um so verfänglicher war, als es im Lauf der Ereignisse die verschiedensten anzüglichen Texte bekommen hatte, die in Wien allgemein bekannt waren.

Das war die Musik der Straße. Je lauter sie erklang, desto stiller wurde es in den Theatern. Das Theater an der Wien machte noch die besten Geschäfte. Seit der Aufführung des »Katzenständchens« fand sich dort an jedem Abend ein zahlreiches Publikum ein. Pokorny hatte Abend für Abend ein volles Haus, das ihm allerdings später teuer zu stehen kam, denn seine höchsten Gönner nannten ihn noch lange Zeit hindurch den »Erfinder der Katzenmusiken« und wiesen ihn prompt ab, wenn er als Bittsteller hilfesuchend an ihre Türen klopfte. Die besten Einnahmen erzielte er, als der Kommandant des Juristenkorps, Wutschel, auf den Gedanken kam, sämtliche Rollen im »Bemoosten Haupt« von Studenten spielen zu lassen. Das halbe Erträgnis solcher Vorstellungen widmete er der Uniformierung armer Legionäre, von dem nicht nur eine ganze Kompagnie neu equipiert wurde, sondern auch die alten Steinschlösser ihrer Gewehre durch neu angefertigte Perkussionsschlösser ersetzt werden konnten.


Richard Wagner.

Noch unternehmender als Wutschel war Friedrich Kaiser, der Volksdichter. Auch er veranstaltete Studentenvorstellungen, aber nicht in einem Theater in der Stadt, sondern, in Anbetracht der Sommerhitze, im Schloßtheater zu Schönbrunn. An dieser ehrwürdigen Kunststätte, wo Glucks und Mozarts Opern gegeben wurden, wo zu Napoleons Zeiten (1809) auch Cherubini zum Dirigieren befohlen wurde, hausten jetzt Wiener Studenten. Sie konnten sich keine geeignetere Bühne denken. Vor allem waren die Dimensionen dieselben, wie die des alten Burgtheaters, dessen Dekorationen genau nach Schönbrunn paßten. Deshalb war auch dort vor 1848 zur Sommerszeit jeden Donnerstag von den Hofschauspielern gespielt worden. Nun aber sollten die jungen Musensöhne den historischen Boden betreten. Die Behörden kamen ihnen mit der größten Zuvorkommenheit entgegen. Regierungskreise und Hofämter gingen damals von dem Gedanken aus, daß man alles tun müsse, um die Aufmerksamkeit des Publikums von ernsten Dingen abzulenken. Die jungen Herren sollten nur möglichst viel Komödie spielen, besser im Theater als auf der Straße. Mit Leichtigkeit erwirkte der Regierungsrat des Oberstkämmereramtes Herr von Raymond die Bewilligung des Oberstkämmerers Grafen von Dietrichstein und dieser wies den Schloßhauptmann von Schönbrunn, Ritter von Tattenburg, an, das Theater mit allen dazu gehörigen Räumlichkeiten zur Verfügung zu stellen. Es kamen auch der Theatermeister, der Garderobier, der Beleuchtungsinspektor des Hoftheaters, der Lampen und Wachskerzen zu Proben und Vorstellungen unentgeltlich beistellte. Aber den Studenten ging doch kein Licht auf. Sie waren selig, als sie sogar von Hofequipagen zu den Aufführungen abgeholt wurden. Friedrich Kaiser hatte ein ganzes Päckchen gedruckter Anweisungen an das Hof-Stallmeisteramt bei sich, mit dem er nach Belieben die Hofwagen nach allen möglichen Studentenwohnungen beorderte, um die jungen Herren nach Gutdünken spazieren zu führen. Der Kommandierende von Wien, F. M. L. Graf Auersperg, machte die Offiziere der Garnison durch einen eigenen Tagesbefehl auf die Studentenvorstellungen aufmerksam. Offiziere fanden sich auch zahlreich ein und da die Armee ohnehin mit der Nationalgarde

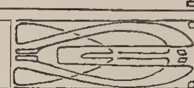
und der akademischen Legion im Augarten ein Verbrüderungsfest gefeiert hatte, wurde am Tage der Vorstellung die Schloßwache zur Hälfte von Militär, zur Hälfte von Legionären besetzt. So gingen denn drei kleine Lustspiele unter den günstigsten Auspizien in Szene.

Aber es hat doch nichts genützt. Die Versöhnung und Verbrüderung dauerte nur gerade so lang als das Sommersemester. In den Vorstadttheatern entstanden schon früher bedenkliche Situationen. Dort waren nicht einmal die Witze Nestroys im stande, die trübe Stimmung zu verscheuchen. Er hatte die Kühnheit besessen, in der Posse »Die Freiheit in Krähwinkel« die ganze Revolutionsbewegung zu persiflieren, verschonte aber dabei ebensowenig den Fürsten Metternich und die Liguorianer, deren Gestalten in täuschenden Masken auftraten, als Studenten und Arbeiter. Direktor Carl ging in seiner skrupellosen Verwechslung von Politik und Theater noch weiter. Als Bezirkschef der Leopoldstädter Nationalgarde ließ er seine Schauspieler mit Waffen versehen, gab sogar seinen Komikern Nestroy und Scholz eine alte Theaterflinte und einen Säbel und stellte sie als Wachen an der Ferdinandsbrücke auf. Wer die beiden Spaßmacher in dieser Lage sah, mußte lachen, zuerst nur über sie, heimlich aber auch über den Geist, der in ernster Zeit solche Szenen arrangieren konnte. Man muß wissen, daß Nestroys Darstellung des Waffenknechtes in »Tell«, wo er bei dem Hute als Wachposten aufgestellt wurde, berühmt war und das ganze Schillersche Drama nur in einen Vorwand zu einem grandiosen Lacherfolg verwandelte. Nun sah man den komischen Waffenknecht als Hüter der Volksbewegung an der Ferdinandsbrücke. Am 6. Oktober mußte aber auch Carl schließen, in der Josefstadt hatten schon längst die Vorstellungen aufgehört und im Theater an der Wien sahen die Oktobertage nur ein spärliches Publikum.

Die Hoftheater mußten von Zeit zu Zeit immer wieder geschlossen werden; endlich am 16. September machte die Hofoper den Versuch mit einer möglichst unschuldigen Novität Adams: »Zum treuen Schäfer«, komische Oper in drei Akten, nach Scribe und St. Georges, von Liechtenstein übersetzt. Das Haus war nur schwach besucht. »Ein niedliches Öperchen«, nannte es die Theaterzeitung, »aus der guten, alten Zeit, eine harmlose leichte Komposition des ancienne (!) regime«. Ein größeres Interesse konnte sie kaum beanspruchen, zumal immer beunruhigendere Nachrichten nach Wien kamen. Am 6. Oktober war von einem Theaterspielen keine Rede mehr, am 7. erfolgte die Einnahme und Plünderung des Zeughauses und die Flucht des Hofes von Schönbrunn. Für kurze Zeit schien es, als wenn seit der Übernahme des Oberkommandos der Nationalgarde durch Messenhauser die Aussichten der Revolutionäre gestiegen wären, allein schon wenige Tage später, am 25. Oktober, war in Wien der Belagerungszustand erklärt, am 26. war die Stadt eingeschlossen, der Nordbahnhof besetzt, die Sophienbrücke erstürmt und eine Vorstadt nach der andern in die Hände des Militärs gefallen, bis am 31. Oktober die Armee unter Windischgrätz die innere Stadt beherrschte. Die weiteren politischen Ereignisse zu verfolgen, ist nicht unsere Sache. Erst am 13. November konnte die Hofoper an die Wiederaufnahme der Vorstellungen denken. Man gab »Lucrezia Borgia«.

Was die Revolution in Wien bewirkt hatte, ließ sich im Augenblick auch nicht im entferntesten übersehen. Nicht nur die politischen Verhältnisse, auch das soziale Leben, die künstlerische und literarische Produktion, mit einem Worte der Geist Wiens war ein vollständig anderer geworden. Man merkte das am deutlichsten, wenn einer der volkstümlichen Dichter Alt-Wiens wieder daran dachte, seine Stimme zu erheben: »Es war, als ob ihnen etwas in der Kehle steckte, daß sie die früheren Töne nicht zu finden wußten«. Eine ganze Reihe populärer Gestalten wußte sehr wohl, daß mit dem Untergang von Alt-Wien auch ihre ganze Stellung, ihr Ansehen und die Basis ihrer Gesamtproduktion untergegangen sei. Das alles machte sich, wie gesagt, erst später fühlbar. Zunächst übertäubte das Waffengeklirr alle Musik und im Moment wurde die Situation durch ein einziges Wort gekennzeichnet, dessen drei Buchstaben man aus den Namen der drei bedeutendsten Generale jener Tage zusammensetzte: Windischgrätz, Jellačič und Radetzky.

4. Berühmte Sänger und Sängerinnen.



Hasselt, Maria Anna Wilhelmine van, seit 1840 vermählt mit Barth, geboren 15. Juli 1813 in Amsterdam, gestorben 4. Jänner 1881 zu Mannheim. Mitglied 7. Juli 1839 bis 1. Jänner 1842, dann 11. Juli 1846 bis 1849. Sang ursprünglich in der italienischen Oper, zuerst in Triest, und brachte von dort nicht nur eine vollendete Schulung der Stimme, sondern auch eminente Koloraturfertigkeit mit. In der deutschen Oper in Wien erwarb sie sich auch ein außerordentliches Spieltalent. Ihre wunderbar durchdachte Darstellung wird oft rühmend erwähnt. Ihr Gatte war 1843 Chormeister des Wiener Männergesangvereins.

Heinefetter Klara, seit 1837 verehelichte Stöckl, geboren 17. Februar 1816 zu Mainz, gestorben 24. Februar 1857. Mitglied 1831 bis 2. November 1837, dann 7. Juli 1844 bis 11. September 1846. Die jüngste von fünf Schwestern, von der Malibran in Paris unterrichtet, dann in Wien von Ciccimarra weitergebildet. Debutiert als Agathe im »Freischütz«, in dem ihre Schwester Sabine das Ännchen sang. Sie war hochdramatische Sängerin. Elvira, Donna Anna (mit der Lutzer als Zerline), Gräfin im »Figaro«, Leonore, Alice waren ihre Hauptpartien. Großartig soll sie als Iphigenia gewesen sein; sie erinnerte in den großen tragischen Rollen an die Milder-Hauptmann. 1837 vermählte sie sich mit Franz Xaver Stöckl, damals erstem Mimiker am Kärntnerthor-Theater, später (1839) Ballettmeister im Theater an der Wien und 1849 Theaterdirektor in Linz. Nach der Geburt eines Kindes verlor sie ihre Stimme und zog sich verhältnismäßig früh von der Bühne zurück. Am Kärntnerthor-Theater aber hinterließ sie die schönsten Erinnerungen. Zusammen mit der Lutzer, Hasselt-Barth, Trefftz, Löwe, Tietjens und vielen anderen bildete sie das unvergeßliche Ensemble aus der großen Zeit der bedeutenden Individualitäten des Theaters. Sie war die Tragödin unter den Künstlerinnen jener Tage.

Liebhardt Louise, geboren 31. Juli 1828 zu Ödenburg in Ungarn. Mitglied 9. April 1845 bis 31. März 1864, dann in London, gestorben 21. Februar 1899, bildete sich ursprünglich durch Selbstunterricht zur Sängerin aus und brachte es durch eisernen Fleiß so weit, daß Gentiluomo in Wien ihre weitere Ausbildung übernahm. Ihre Domäne war das Lied und die komische Oper (Regimentstochter, Alice, Zerline, Susanne), ausnahmsweise auch ernstere Rollen, wie die Königin der Nacht, Margarethe (»Hugenotten«). Auch ihr Stubenmädchen verdient erwähnt zu werden. Es war Emilie Prause, die eines Tages ihre Herrin bat, ihr Gesangsstunden zu geben, die sie auch erhielt. Ihre Fortschritte waren so bedeutende, daß Fräulein Prause schon am 1. Juni 1852 Mitglied der Hofoper werden konnte (bis 31. März 1855). Dann vermählte sie sich mit Kainz und trat am 7. Oktober 1866 wieder in die Hofoper, nachdem sie zuvor vergebens versucht hatte, die Selica in der »Afrikanerin« zu kreieren. 1867 wurde die Kainz-Prause königlich sächsische Hofopernsängerin.

Löwe Sophie, geboren 24. März 1815 in Oldenburg, gestorben 28. November 1866 in Budapest. Mitglied 3. August 1832 bis 2. April 1837, ging dann nach Berlin, wo sie Triumphe feierte, wie sie seit der Henriette Sontag keiner Künstlerin beschieden waren. Am 15. September 1848 vermählte sie sich mit Feldmarschalleutnant Fürst Friedrich Liechtenstein, kommandierendem General in Pest. Hervorgegangen ist die Löwe aus der damals berühmten Mannheimer Gesangsschule, der sie in Wien den Unterricht bei Ciccimarra anschloß, von dem auch Staudigl und die Lutzer ausgebildet wurden. In ihrer Erscheinung vereinigte sie, ähnlich wie die Lind, »sittliche Würde mit Anmut« und vermochte damit als Norma, Amina (»Sonnambula«) und Anna Bolena die größten Erfolge zu erzielen. Ihre Gesangskunst bestand hauptsächlich in dem sonoren Ausspinnen einer langgedehnten Melodie, die sie mit einem schier endlosen Atem ansetzte und allmählich verhauchen ließ. Kein Wunder, daß sie gerade in Bellinischen Partien glänzte, denn der italienische Komponist war ein Meister jener süßen, unend-

lichen Melodienfäden, die er aus einem nicht minder zarten harmonischen Unterbau herauswebte. Man bedenke dazu die poetische Erscheinung der Sängerin und man wird begreifen, daß diese Einheit von Gesang und Darstellung ihr ungewöhnliche Erfolge sicherte. »Ja, das ist ein Traum in den Morgendünsten Deutschlands, wenn der Tau fällt, die Vögel auf den Zweigen erwachen, die Seele zu sich kommt und betet«, heißt es in einer Charakteristik der Sophie Löwe.

Lutzer Jenny, geboren 4. April 1816 in Prag, gestorben 3. Oktober 1877 in Wien. Mitglied 5. Juli 1837 bis 28. Jänner 1843. 1842 vermählt mit Franz von Dingelstedt. Auch sie war von Ciccimarra ausgebildet. Schon mit 16 Jahren betrat sie die Bühne. 1835 begannen ihre Kunstreisen, die mit einem kurzen Engagement in Prag endigten. Wie die Trefftz, Tietjens, Heinefetter ging sie nach London, wo sie ihre Berühmtheit und ihr Vermögen ansehnlich vergrößerte. Im Kärntnerthor-Theater war sie die Vertreterin anmutiger zierlicher Charaktere. »Eine liebliche Naivität und Bonhomie des Spiels verlieh ihren Partien einen seltenen Reiz«. Madeleine (im »Postillon«), Adine (»Liebestrank«), Gabriele (»Nachtlager«), Susanne, Zerline, Prinzessin (»Robert«) waren ihre besten Rollen. Ihre außerordentliche Gesangsbravour und künstlerische Fertigkeit veranlaßten die Direktion, ihr auch die Donna Anna und Norma zu geben. In diesen tragischen Partien war die Lutzer nicht viel mehr als Konzertsängerin. Aber in den ihr zukommenden Charakteren wirkte sie nicht nur durch ihre Gesangskunst, sondern wie alle übrigen Künstler ihrer Zeit durch ihre ganze Persönlichkeit.


Jenny Lutzer.

Unter den italienischen Sängerinnen ragte Fanny Tacchinardi hervor, die schon mit ihrem sechsten Jahr als Schülerin ihres Vaters (des berühmten Tenoristen) die bedeutendsten Fortschritte machte, bis sie zur Zeit der Mutation genötigt war, auf zwei Jahre ihre Gesangsübungen zu unterbrechen. Mit dem sechzehnten Jahre war sie wieder im Vollbesitz ihrer Stimme und allen ihren Kolleginnen an vollendeter Technik weit überlegen. Sie besaß keine große Stimme, aber sie war gewiß die Erste, was den Geschmack, die Zierlichkeit und Geschmeidigkeit ihrer Kehle anbelangt. Sie vermählte sich später mit dem Komponisten Persiani, in dessen Oper »Il Phantasma« sie auch die Hauptrolle sang. Sie galt für die beste Darstellerin der Lucia.

Trefftz Henriette, geboren 28. Juni 1816 zu Wien, gestorben 9. April 1878 zu Hietzing bei Wien. Mitglied 30. September 1837 bis 1838, dann 1841 bis 1844. Ihr Vater war der polnische Offizier Chalupetzky. Sie führte den Namen ihrer Mutter. Diese war die Tochter jener Margarete Schwan, die Schiller durch seine Gedichte an Laura verherrlichte. Margarete Schwan heiratete den Professor Trefftz und ein Kind dieser Ehe war Henriettens Mutter. Henriette selbst wurde schon mit 14 Jahren von Merelli engagiert, wenn auch noch nicht auf die Bühne gebracht und entwickelte sich im Laufe der Zeit zur ersten deutschen Liedersängerin, welchen Beinamen sie insbesondere von Mendelssohn erhielt. Nach ihrem Abgang von Leipzig komponierte er ihr zulieb das berühmte: »Es ist bestimmt in Gottes Rat«. Auch der alte Dessauer komponierte für sie »the song of the olden time«. Sie hatte schon der Bühne entsagt und war der Erinnerung der Theaterfreunde entschwunden, als sie noch einmal die Aufmerksamkeit der Wiener auf sich richtete, indem sie 1862 in der Stephanskirche den um neun Jahre jüngeren Komponisten des Donauwalzers, Johann Strauß, heiratete.

Frau Katharina Waldmüller, geboren 1792 in Wien, gestorben 28. November 1850, Mitglied von 1817 bis 1847, Schwester des Malers Josef Weidner, zeichnete sich schon als junges Mädchen







KATHARINA AADMÜLLER

durch eine besonders schöne Altstimme aus, deren Ausbildung die Eltern nur mit Widerstreben zuließen. Im Jahre 1810 folgte sie einem Rufe nach Agram. Dort lernte sie den Maler Georg Ferdinand Waldmüller kennen, der von dem freundlichen Wesen Katharinas, ihrer schönen Gestalt, ihrem prächtigen, bis an die Fersen reichenden blauschwarzen Haar und ihrer ergreifenden Stimme so bezaubert war, daß er um die Hand des Fräuleins Weidner anhielt. Nach mehreren Wanderfährten wurde sie im Jahre 1817 an das Hoftheater in Wien engagiert (Burg und Oper), trat am 26. November 1817 zum ersten Mal als Titus auf. In der Zeit der Direktion Balochinos und Merellis wurde ihr prinzipiell keine andere Rolle übertragen als die Kartenaufschlägerin in Aubers Oper »Ballnacht«, die lange Zeit ihre Spezialität bildete. Ihre zweite Tochter, Katharina, trat 1836 in Budapest als Page in der »Ballnacht« auf, kam auch nach Wien, entsagte aber nach ihrer Vermählung mit Dr. Lach der Bühnenlaufbahn. Ihr Sohn Ferdinand (1816 bis 1885) war Pianist und Komponist (Ballett »Bellerophon«).

Wildauer Mathilde, geboren zu Wien 1820? (wahrscheinlich aber schon 1815), gestorben daselbst 23. Dezember 1878. Im Burgtheater 24. Juni 1834 bis 31. Mai 1865, in der Oper Debut 22. März 1849, Mitglied 26. Jänner 1851 bis 1861. Sie war demnach im Schauspiel und in der Oper beschäftigt. Im Burgtheater schätzte sie Laube als Naive sehr hoch und schrieb auch wiederholt sehr anerkennend über sie. Als sie schon daran denken mußte, das Fach der Naiven aufzugeben, entdeckte sie in einer Wohltätigkeitsvorstellung im Josefstädter Theater, wo sie als Lokalsängerin auftrat, ihr Gesangstalent. Sie gab dann die Nannerl in Baumanns »Versprechen hinterm Herd« und war von da an im Burgtheater trotz der eindringlichsten Vorstellungen Laubes nicht mehr zu halten. Der Hauptgrund ihres Übergangs zum Kärntnerthor-Theater war nach ihrer eigenen Aussage die Möglichkeit, in der Oper jugendliche Rollen beizubehalten, die sie im Schauspiel schon hätte abgeben müssen. Sie sang Partien wie Zerline, Susanne, Angela (»Schwarzer Domino«), dann auch Linda und Katharina (»Nordstern«) und zählte beim Publikum zu den beliebtesten und geliebtesten Mitgliedern.


Fanni Persiani-Tacchinardi.

Zerr Anna, geboren 26. Juli 1822 zu Baden-Baden, gestorben zu Karlsruhe 10. Juli 1881. Mitglied 21. Februar 1846 bis 31. März 1852. Sie war von Vigano und Bordogni in Paris ausgebildet und besaß eine geradezu phänomenale Stimme, über drei Oktaven vom kleinen G bis zum dreigestrichenen A, also vom tiefsten G der Violine bis zur zweithöheren Oktave der A-Seite der Geigen. Auch ihre Koloratur war eine außerordentliche, so daß Fräulein Zerr bald der weibliche Paganini, bald die schwäbische Nachtigall, bald die Rachel der Oper genannt wurde. Großes Aufsehen in Wien erregte 1849 ihre Mitwirkung in einem Londoner Konzert, das Palmerston zu Gunsten der ungarischen Flüchtlinge veranstaltete, in dem sie auf Zureden des stets revolutionären Formes sang. Damals wurde ihr der Titel einer Kammersängerin entzogen. Nach ihrem Abgang von Wien übersiedelte sie ganz nach London (verehelichte Rosenberg).

Ander Alois (eigentlich Anderle), geboren 10. August 1821 zu Budischau in Mähren, gestorben 11. Dezember 1864 zu Bad Wartenberg in Böhmen, seit 22. Oktober 1845 Mitglied, das er auch während seiner Erkrankung bis zu seinem Tode blieb. Die ganze Romantik des alten Kärntnerthor-Theaters blüht auf, wenn von Ander die Rede ist. Er war der poetische Geist des Hauses. Wer immer sich noch der Vor-

stellungen jener Bühne erinnert, kennt auch Ander und spricht nur in Ausdrücken des höchsten Entzückens von ihm. Offenbar war ihm als Sänger eine ähnliche Gabe eigen wie der Fanny Elßler als Tänzerin. Er bezauberte. Der Klang seiner Stimme, die vornehme Art des Vortrages, sein Gang, seine Geberden, alles das gab ihm den Anschein einer überirdischen Persönlichkeit, wenn er auf der Bühne sang. Deshalb war er auch in Rollen am besten, denen der Ausdruck des Überirdischen eigen war, wie Lohengrin, Prophet. Aber auch die Spieloper verdankte ihm manchen Erfolg, so namentlich »Stradella«, die nur durch Ander große Bedeutung gewann. Wenn er da im letzten Akt seine »Hymne an die Jungfrau Maria« sang, schien er in höhere Sphären entrückt und verbreitete eine so weihevolle Stimmung im Publikum und auf der Bühne, daß die sonst immer von Gelächter begleitete possenhafte Szene mit den beiden Banditen ernst und natürlich erschien, und man begriff, warum die Räuber, gerührt durch den wunderbaren Gesang Stradellas, von seiner Ermordung abstanden. Oder wenn Ander in der »weißen Dame« sich in graziöser Nachlässigkeit in den Lehnstuhl warf und sein berühmtes »Komm, holde Dame« zu singen begann, da überfiel die Zuhörer ein so heiliger Schauer, eine so intensive Spannung, daß der Erscheinung der weißen Dame wirklich etwas Geisterhaftes zukam und der Augenblick eine dramatische Bedeutung erhielt, deren Größe man heute weder in der leichten Musik Boieldieus noch in dem flüchtigen Text vermuten würde. Aber Sänger von der Begabung Anders haben die Tondichter nicht nur verstanden und nachempfunden, sondern in ihrem Geiste weitergebildet und den Eindruck des Kunstwerkes erhöht. Ander ist einer der vielen Beweise für die Unrichtigkeit der Anschauung, daß die alte Zeit auf der Bühne nur den korrekten Sänger schätzte. Die größten Erfolge hatten immer nur die besten Darsteller, und wenn wir den Erinnerungen der alten Zeitgenossen glauben dürften, waren es noch bessere Darsteller als die modernen Berühmtheiten des neuesten Musikdramas. Jedenfalls bessere Sänger und schönere Stimmen. Das Merkwürdige bei Anders Triumphen war, daß ihn die Natur keineswegs verschwenderisch ausgestattet hatte. Ein kleines, nicht gerade schlankes Männchen, mit Brille, von schüchternem Benehmen und linkischen Bewegungen. Der Typus des kleinen Magistratsbeamten, der er ursprünglich auch war. Aber alle diese unverkennbaren Merkmale eines armseligen Berufs gingen verloren, sobald Ander einmal die Bühne betrat. Ihr gehörte er an mit Leib und Seele, bis eine Gehirnkrankheit (Ander verlor in einer Vorstellung des Wilhelm Tell die Fähigkeit des Erkennens der Melodie, sensorische Amusie) seiner ruhmreichen Laufbahn ein vorzeitiges Ende bereitete.


Alois Ander.

Ein zarter lyrischer Tenor von ungewöhnlichem Spieltalent war Alexander Reichardt, geboren zu Baska in Ungarn 6. April 1815, gestorben 14. März zu Boulogne 1885. Mitglied 4. August 1843 bis 31. März 1851. Fürstlich Eszterházyscher Kammersänger. Er vertrat oft und mit Erfolg seinen ungleich berühmteren Kollegen Ander in dessen leichteren Rollen. Reichardt war Liederkomponist. Von ihm stammt das heute noch auch in Frankreich und England populäre Lied »Du liebes Aug', du lieber Stern, du bist mir nah' und doch so fern«. 1851 bis 1857 sang Reichardt in London, dann ließ er sich in Boulogne s. M. nieder, gründete einen Musikverein und eine Musikschule, deren Leiter er bis an sein Lebensende blieb.

Für schwierigere Tenorpartien war Josef Erl engagiert, geboren zu Wien 17. März 1811, gestorben zu Hütteldorf bei Wien 2. Juni 1874. Schon 1828 war er im Chor beschäftigt, seit 2. August 1832 bis 17. Februar 1835 Solosänger, dann 9. Oktober 1838 bis 28. März 1868. Er war der erste Raoul des Kärntnerthor-Theaters, als lyrischer wie als Heldentenor gleich ausgezeichnet. Seine Darstellung umgab stets ein leichter Anflug von Poesie, der die Leistungen hoch über das gewöhnliche Bühnenmaß erhob und ihnen noch für lange Zeit einen Platz in den schönsten Erinnerungen der ständigen Besucher des Kärntnerthor-Theaters sicherte. Erls jüngerer Bruder Franz war ebenfalls am Kärntnerthor-Theater engagiert, Josefs Sohn Anton, war Mitglied der komischen Oper. Gegenwärtig in Dresden Koloraturtenor.

Staudigl Josef, geboren zu Wöllersdorf in Niederösterreich 14. April 1807, gestorben zu Wien 28. März 1861. Einer der größten Bassisten, die das Kärntnerthor-Theater jemals besessen hat. Nicht nur auf der Bühne, auch in der Gesellschaft war Staudigl durch sein ungewöhnliches Talent eine seltene Erscheinung. Er war, um seine Fähigkeiten kurz zu charakterisieren, ein ausgezeichneter Kenner fremder Sprachen, Zeichner und Maler, Billardspieler, Meister im Bolzschießen, ein vorzüglicher Spieler des Schach und Domino. Die ärmlichen Verhältnisse, aus denen er entstammte, gestatteten ihm nicht, seine Talente gleich im Anfang zur Ausbildung zu bringen; nur mit Mühe gelang es ihm, das Gymnasium zu absolvieren, nach dessen Studium er sich der Theologie zuwandte und Kleriker des Stiftes Melk wurde. Dort blieb er jedoch nur zwei Jahre, das Studium der Theologie sagte ihm nicht zu, er machte immer geringere Fortschritte und sah sich deshalb schließlich genötigt, das Stift zu verlassen. Der greise Abt Marian entließ ungern den jungen Staudigl, dessen großes musikalisches Talent er längst erkannt hatte. Im Stifte Melk wurde seit Jahren die Musik sorgfältig gepflegt. Staudigl sang schon als Schüler bei einer Aufführung von Haydns »Schöpfung« mit. Im Prüfungssaal des Stiftes gab es Konzerte aller Art. Seyfried erzählt, er habe bei einem Besuch des Stifts den berühmten Spontini kennen gelernt und habe in den Dreißigerjahren dort auch die Ouvertüre zu »Zampa« vom Schülerorchester aufführen hören. Bei so sorgfältiger Pflege der Musik fiel es dem jungen Staudigl nicht leicht, das Stift zu verlassen, zumal er ohne alle Mittel dastand und sich genötigt sah, zunächst als Chorist im Hofoperntheater einzutreten. Der damalige Direktor Duport ließ ihn durch Ciccimarra sorgfältig ausbilden, so daß eines Tages Staudigl für den Bassisten Siebert, der wegen gänzlicher Trunkenheit nicht auftreten konnte, den Pietro in der »Stummen von Portici« sang. Schon mit dieser einen Rolle, bald darauf auch mit dem Sarastro in der »Zauberflöte« war Staudigls Schicksal in der günstigsten Weise entschieden. Er übernahm mit der Zeit alle bedeutenden Baß- und wohl auch Baritonrollen des damaligen Repertoires. Es gab kaum eine Oper im Kärntnerthor-Theater oder Theater an der Wien, in der Staudigl nicht eine wichtige Rolle gehabt und sie zur allgemeinen Bewunderung durchgeführt hätte. Unvergeßlich und unerreicht bleiben seine Leistungen in »Robert der Teufel«, den »Hugenotten«, im »Don Juan«, der »Jüdin«, »Lucrezia Borgia«, »Waffenschmied«, »Maritana« und »Zigeunerin«; berühmt war sein Vortrag Schubertscher Lieder, insbesondere des Wanderer. — Staudigl starb wie Ander in geistiger Umnachtung (progressive Paralyse) in einer Privatanstalt für Geisteskranke. (Mitglied 17. Jänner 1829 bis 28. Februar 1854 [pensioniert]).


Josef Draxler.

Ein andrer berühmter Bassist war Josef Draxler, geboren Eibiswald in Steiermark 8. Oktober 1813, gestorben zu Prein bei Reichenau 5. September 1891. Mitglied: Juli bis Oktober 1837, 1840 bis 1876 (pensioniert). Er war ein würdiger, wenn auch nicht ganz ebenbürtiger Nachfolger Staudigls. Seine starke Seite waren die großen Baßpartien in den Opern Meyerbeers und der Klassiker. Aber auch die ersten Opern Wagners fanden in Draxler einen tüchtigen Vertreter des Königs Heinrich und Landgrafen.

Das humoristische Gebiet der Bassisten betrat mit vielem Glück Karl Formes, geboren 7. August 1810 zu Mühlheim am Rhein, gestorben 15. Dezember 1869 in San Francisco. Mitglied: 22. August 1845 bis 1848; damals mußte er wegen Beteiligung an der Revolution Wien verlassen. Sein hitziges Temperament spielte ihm manchen bösen Streich im Leben, brachte ihm aber auch manchen unerwarteten Glücksfall. Er befand sich in fortwährendem Kampf gegen die soziale Ordnung, gegen die delikateren Forderungen des gesellschaftlichen Verkehrs (namentlich mit Damen) und besonders gegen die einfachsten Prinzipien der privaten Finanzwirtschaft. Zahllos (wahr und gut erfunden) sind die Erzählungen von seinen Abenteuern mit Gläubigern und Verehrerinnen, unerschöpflich war seine Findigkeit, den letzten Konsequenzen seiner losen Streiche zu entrinnen. Dem Quartett Zerr, Schwarz, Erl, Formes verdankt die Oper »Martha« ihre Popularität in Wien. Nach ihm vertrat


Karl Formes.

Hölzel Gustav ausschließlich das Fach des Baß-Buffo. Geboren 2. September 1813 zu Pest, gestorben 3. Dezember 1883 in Wien. Mitglied: 1. September 1833 bis 1837, dann 15. April 1841 bis 30. November 1862. Er war einer der populärsten Sänger des Kärntnerthor-Theaters. Noch immer erzählt man die Geschichte von seinem Auftreten in »Templer und Jüdin«, wo er statt des von der Zensur verlangten »ergo bibamus« das ursprüngliche »ora pro nobis« sang und deshalb entlassen wurde. Alle seine Versuche, später wieder in die Oper zurückzukehren, waren vergebens. Hölzel mußte sich mit Gastspielen außerhalb der Hofoper begnügen und wurde 1874 bis 1877 Mitglied der komischen Oper in Wien. Aber nicht nur als Sänger, auch als Schauspieler war er ein Meister. Wagner übertrug ihm deshalb den Beckmesser bei der ersten Aufführung der »Meistersinger« in München 1868. Hölzel war auch Liederkomponist. Sein Lied »Mein Liebster ist im Dorf der Schmied« erlangte große Popularität.

Wir nennen noch Josef Reichel unter den berühmten Bassisten seiner Zeit. Mitglied der Hofoper war er nur zwei Jahre hindurch (1822 bis 1824). Die großen Erfolge der italienischen Gesellschaft erschwerten damals dem deutschen Sänger das Fortkommen und deshalb suchte er ein Engagement in Berlin am Königstädter-Theater. Später ging er nach Magdeburg, Karlsruhe und Darmstadt, wo er 30. Juni 1856 starb. In einem Nachruf, den ihm Dräxler-Manfred in Nr. 54 und 55 der »Muse« (1846) widmet, heißt es, daß Reichel im Besitz einer Stimme war, die vom Kontra-B bis ins zweigestrichene Fis reichte und in diesem ganz außerordentlichen Umfang Brusttöne enthielt, die die Macht einer Posaune und den Wohlklang eines Horns haben. Dazu kam die gewaltige wohlgeformte Erscheinung einer imponierenden Männlichkeit, die wie eine mächtige Druidengestalt in die schmächtige Welt der Epigonen hineinragte. Auf Verlangen Spontinis sang Reichel schon 1829 in der Oper »Agnes von Hohenstaufen« und später soll Meyerbeer seinen Marcel für Reichel geschrieben haben. In seiner besten Zeit hat ihn Wien nicht gehört, aber die Kunde von seinen Erfolgen hat auch in Wien nicht geringes Aufsehen gemacht.







FANNY ELSSLER




Kriehuber

5. Das Ballett.

Nur schwer können wir uns in den Geist jener Zeiten versetzen, in der die Ballettaufführungen das Theaterpublikum in demselben Grade begeisterten wie das Schauspiel und die Oper. Und doch muß in den Größen des Balletts irgend etwas gelegen haben, was ihnen eine geradezu mystische Macht über die Zuhörer aller Stände und aller Jahrgänge verlieh. Gewiß haben nicht umsonst Dichter und Politiker, Soldaten und Bürger, Greise und Jünglinge in den überschwenglichsten Ausdrücken von den Größen des damaligen Balletts geschwärmt. Unter ihnen nimmt die berühmte Fanny Elßler die erste Stelle ein. Wie wir schon gehört haben, trat sie zuerst mit ihrer Schwester Therese in Horschelts Kinderballett im Theater an der Wien auf. Beide waren die Töchter des Johann Elßler, der ein treuer Diener und unentbehrlicher Kopist Josef Haydns war. Beide Töchter gingen nach Auflösung des Kinderballetts an das Kärntnerthor-Theater. Dort wurde Friedrich von Gentz, der Sekretär Metternichs, auf Fanny aufmerksam und er empfahl sie, als sie 1830 nach Berlin ging, an die berühmte Rahel, deren freundlichen Worten und günstiger Kritik sie eigentlich erst die hohe Gunst des Berliner Publikums zu verdanken hatte[1]. Von nun an wurde ihr die Karriere als Tänzerin nicht mehr schwer. 1834 ging sie nach Paris, wo ihr Veron, der Direktor der Großen Oper, Herz und Hand anbot, während Jules Janin sie unausgesetzt andichtete und ihr dadurch vor dem Publikum einen außerordentlichen Nimbus verlieh. 1841 finden wir sie in Amerika, wo sie als Königin des Tanzes Fanny I. bezeichnet wird, 1843 ernennt sie die Universität Oxford zum Doktor der Tanzkunst, 1845 ist sie zugleich mit Jenny Lind in Wien und nimmt hier am 21. Juni 1851 Abschied von der Bühne (im Ballett »Faust«). Sie zog sich dann ins Privatleben zurück und starb in Wien am 27. November 1884 (geb. daselbst 23. Juni 1810).



Fanny Elßler.

Obgleich immer und überall gerühmt, bot sie ihre Glanzleistung doch in dem Ballett »Des Malers Traumbild« (21. April 1844), Divertissement in einem Akt und zwei Tableaus von Julius Perrot, in Szene gesetzt von Fanny Elßler, Musik von Cesare Pugny. Die Künstlerin stellte sich so geschickt in den Rahmen eines Bildes, daß der Maler (und das Publikum) ein echtes Bild vor sich zu haben glaubten. Um so größer die Überraschung, als die Elßler aus dem Bild heraussprang. Während sie den staunenden Künstler umgaukelte und umschwirrte, brachte sie alle Variationen der Bewegung an, zu denen nur sie das Geheimnis kannte. Unvergleichlich war sie auch als Fenella in der »Stummen von Portici«; man konnte da die Tänzerin höchstens an den edlen Formen und Bewegungen erkennen, im übrigen glaubte man eine Schauspielerin zu sehen.

In dem Ballett »Das Schweizer Milchmädchen« war sie voll der reinsten ergötzlichsten Naivität. Im »Blaubart« konnte jede Schauspielerin getrost die Darstellung der Todesangst an ihr studieren. Ganz außerordentlich waren auch ihre spezifischen Tänze, als welche La Cachucha und El Zapateado mit besonderer Bewunderung genannt werden. Erst Fanny Elßler brachte den Tanz in Deutschland auf eine hohe künstlerische Stufe, die vor ihr nur von italienischen Tänzerinnen erreicht wurde. Man sagte von ihr, sie tanze auf Elfenbein. Ein gleichzeitiger Kritiker vergleicht sie mit der Taglioni und sagt,

[1] Therese, als Tänzerin weit weniger bedeutend, war seit 1851 mit dem Prinzen Adalbert von Preußen morganatisch vermählt.

er halte diese für die bewunderswerteste Tänzerin, aber die Elßler für die vollendetste, denn nur da ist Vollendung, wo die Seele tanzt.

Wie weit die Begeisterung für Fanny Elßler ging, können wir noch heute aus den Berichten jener Tage entnehmen oder vielleicht auch noch von Vertretern der älteren Generation erzählen hören, denn der Ruhm der Fanny Elßler reicht weit über die Zeit ihrer Altersgenossen hinaus. Als im Jahre 1873, zur Zeit der Wiener Weltausstellung, der damalige Prinz Dom Pedro von Brasilien in Wien weilte, gedachte er bei einem großen Bankett alle Berühmtheiten Wiens um sich zu vereinigen, und er vergaß auch nicht die einst so viel bewunderte Fanny Elßler. Es wird versichert, daß sie sogar die schönste und reizendste an der Tafel gewesen und den Mittelpunkt des Festes gebildet hätte. Der Prinz und der Herr Bürgermeister Felder hätten ihr auf Tod und Leben den Hof gemacht und seien glückselig gewesen, wie wenn ihnen ein schöner Traum in Erfüllung gegangen wäre[1]. So lange konnte noch die Nachwirkung einer vor nahezu 30 Jahren unmittelbar erlebten künstlerischen Leistung dauern. Wie muß erst dieses Erlebnis selbst im Moment seines Geschehens ausgesehen haben! Wir begreifen, daß einst Friedrich Rückert die Begeisterung für Fanny Elßler doch als etwas zu übertrieben ansah und die Spottverse dichtete:

Nun kann ich ruhig zu Grabe gehen,
Ich habe das Höchste im Leben,
Der göttlichen Fanny Gebeine gesehen
Sich bis zum Himmel erheben.

In Paris hat Fanny Elßler, die dort mit den bedeutendsten Rivalinnen ihrer Zeit zu konkurrieren hatte, gleich bei ihrem ersten Auftreten in der ersten Szene das Publikum begeistert. Und wodurch? Als der Vorhang aufging, lag sie auf einer Rasenbank. Nach wenigen Sekunden der Ruhe stand sie auf, ging in die Mitte der Bühne und blieb dort stehen. Das ganze Haus brach sofort einmütig in stürmischen Beifall aus. Im Theater an der Wien wurde sie einmal nach der Cachucha gerufen, erschien auf der Bühne und sprach: »Sie wünschen?« Darüber geriet das Publikum in eine förmliche Raserei des Entzückens, so großartig soll die Elßler diese zwei Worte, die einzigen, die sie jemals zu einem Auditorium sprach, vorgebracht haben. Die Szene wurde durch Malerei auf Porzellan fixiert und die beiden seither geflügelten Worte daruntergesetzt. Man stelle einmal dieselbe Aufgabe, das Aufstehen oder die erwähnten zwei Worte, an die größte Schauspielerin der Gegenwart und man wird sehen, daß keine auch nur annähernd ähnliche Erfolge zu erzielen im stande ist. Dazu gehört offenbar eine ganz eigentümliche Gabe auf Seite der Künstlerin und eine noch viel eigentümlichere, spezifische Empfänglichkeit auf Seite des Publikums, das gewohnt sein muß, Bewegungsäußerungen einer Persönlichkeit zu studieren, zu schätzen und an sie mit der eigenen Phantasie anzuknüpfen. Denn erst durch sie, durch die ganze Seele, die das Publikum jenen Bewegungen unterlegte und durch eine nahezu hypnotische Macht der Künstlerin zu unterlegen gezwungen wurde, konnte jener maßlose Enthusiasmus im Publikum entstehen[2]. Nicht unerwähnt darf die Bemerkung bleiben, daß weder die Elßler noch die Taglioni jemals mit Mitteln gewirkt hätten, die das geschlechtliche Gebiet berührt hätten. Und eben deshalb diese ideale Wirkung.

Eine andere bedeutende Rolle in der Geschichte des Balletts spielte die Familie Taglioni. Vier Generationen haben ihm ihr Leben gewidmet und von den letzten drei waren die wichtigsten als Mitglieder an der Wiener Oper engagiert, so Philipp und Salvatore Taglioni, ersterer von 1805 bis 1810, dann 1819 bis 1827, letzterer Ballettmeister 1826. Philipps Sohn Paul war 1826 bis 1829 Mitglied der Wiener Oper; er ist der Autor jener Ballette, die noch um die Mitte des Jahrhunderts sämtliche Ballettbühnen Europas beherrschten, wie »Elinor«, »Satanella«, »Fantasca«, »Flick-Flock«. Man nannte ihn den Gluck des Balletts. Berühmter als er war seine Schwester Marie, 1804 in Stockholm geboren, gestorben 23. April 1884 in Marseille. Sie trat 1822 in Wien auf und erregte hier solches Aufsehen, daß ihr nach der Vorstellung einige begeisterte Kunstjünglinge die Pferde ausspannten und selbst den Wagen durch

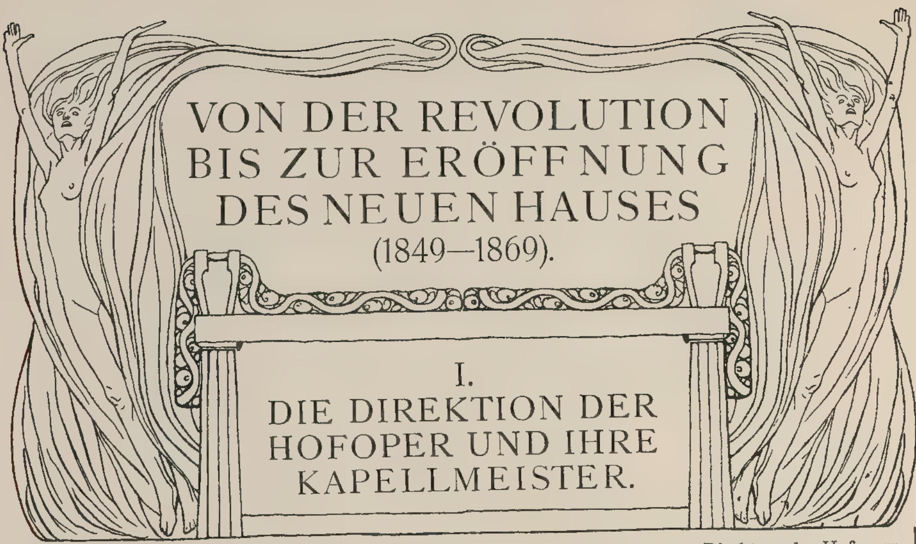
[1] »Neues Wiener Tagblatt«, 2. Februar 1906. — [2] Ein moderner Psychologe wird sich kaum enthalten können, jene Vorgänge mit Zuhilfenahme der Suggestion zu erklären. Ähnliche Wirkungen hat es gerade beim Tanz schon im Altertum gegeben und gibt es heute noch im Orient. Vergl. Wallaschek: Psychologie der Vorstellung, pag. 127 und 301.

die Straßen führten, eine damals noch fast unbekannte Form der Verehrung einer Künstlerin. 1835 kam sie nach Paris, wo sie sich mit dem Grafen Gilbert des Voisins vermählte, der bald darauf an dem Verlust ihres gesamten Vermögens die Schuld trug. Auch sie zählte mehrere Dichter zu ihren platonischen Verehrern, darunter Börne und Theodor Mundt; von diesem letzteren stammt der Ausspruch »sie tanzt Goethe«, eine Wendung, die bekanntlich seither bei viel geringfügigeren Anlässen häufig mißbraucht wurde. In Paris erregte die Taglioni auch den Neid Viktor Hugos, der mit ihr in einer Abendgesellschaft zusammenkam und es ertragen mußte, daß sich sämtliche Gäste nur um die Tänzerin kümmerten und den Dichter unbeachtet beiseite ließen. Damals dichtete er aus Kränkung über die ihm zu teil gewordene Zurücksetzung das berühmte Gedicht von dem Grenadier, der aus der Schlacht mit einer schweren Verwundung heimkehrt und in der Gesellschaft trotz seines Stelzfußes nicht beachtet wird, weil mit ihm zugleich eine berühmte Tänzerin anwesend ist. »Ah! pauvre grenadier!« ruft er aus, »Si vous étiez danseur!« In Paris wurde auch eine Kritik viel besprochen, die von England über ganz Europa verbreitet wurde und von einem Hindu stammte. »Es erscheint uns sehr töricht«, heißt es dort, »einer Tänzerin für eine Stunde Herumhüpfen mehr zu geben als das, was sechs Seidenweber mit ihren Frauen und Kindern ein ganzes Jahr unterhalten könnte«. Das Bedenken des Hindu dürfte in dem klassischen Lande der Nationalökonomie leicht zerstreut worden sein. In der Lehre vom Wert hat schon Adam Smith die eigentümlichen Wandlungen der Wertgrenze nicht nur besprochen, sondern auch aus allen maßgebenden sozialen Faktoren genügend erklärt.



Fanny Elßler in »Esmeralda«.

Nicht weniger glücklich als Tänzerin war die Tochter Pauls: Marie, die Jüngere (geboren Berlin 27. Oktober 1833, gestorben Neu-Aigen bei Tulln, Niederösterreich, 26. August 1891), die in Wien von 1853 bis 1856 als Gast auftrat und am 24. September 1866 sich mit Josef Fürsten Windischgrätz vermählte. Ludwig August Frankl sagte einmal von diesen Tänzerinnen: »Die Taglioni tanzt wie eine Göttin, die Elßler menschlich schön; es scheint, als könnten die Deutschen nur vergleichsweise sprechen von Goethe und Schiller, Josef II. und Friedrich dem Großen, Talberg und Liszt, Thorwaldsen und Canova, Lenau und Grillparzer, Taglioni und Elßler«.



VON DER REVOLUTION BIS ZUR ERÖFFNUNG DES NEUEN HAUSES (1849—1869).

I. DIE DIREKTION DER HOFOPER UND IHRE KAPELLMEISTER.



In schweren Zeiten hatte Carlo Balochino die Stellung eines Direktors des Hofoperntheaters verlassen. An einen Ersatz war in der allgemeinen Verwirrung zunächst nicht zu denken. Man übertrug die Direktionsgeschäfte auf den Inhaber eines ähnlichen Amtes und beauftragte im April 1848 den damaligen Direktor des Hofburgtheaters Holbein von Holbeinsberg mit der Administration der Hofoper (bis März 1853). Die Führung der Theatergeschäfte verteilte sich auf die im folgenden angeführten Ämter und Personen.

Der interimistische Vertreter des Ersten Obersthofmeisters sowie des Oberstkämmerers und Obersten Hoftheaterdirektors (Nachfolger des Grafen Dietrichstein) war Karl Graf Gruenne, kaiserlicher Generaladjutant (April 1848 bis Mai 1849). Ihm folgte schon am 9. Mai 1849 Karl Graf Lanckoroński als oberster Hoftheaterdirektor bis zu seinem Tode, 16. Mai 1863. Nach diesem ging das Amt auf Fürst Vinzenz Karl Auersperg, vom 16. Mai 1863 bis 8. Juli 1867 und vom 11. Juli 1867 bis 14. Februar 1896 auf Konstantin Prinzen Hohenlohe-Schillingsfürst über. Seit seiner Ernennung wird ein großer Teil der Hoftheateragenden der eben erst neu errichteten Generalintendanz der beiden Hoftheater zugewiesen, deren erster Vertreter Eligius Freiherr von Muench-Bellinghausen, als dramatischer Dichter unter dem Pseudonym Friedrich Halm bekannt, gewesen ist (11. Juli 1867 bis 1. November 1870). Er war zugleich Präfekt der Hofbibliothek, hatte also eine ähnliche Stellung wie in früheren Zeiten etwa Mosel.

Der Einfluß der Intendanz beginnt erst in den letzten Jahren des Kärntnerthor-Theaters, ganz besonders aber im neuen Hause fühlbar zu werden.

Wichtiger sind für die künstlerische Gestaltung der Bühne vorläufig die Direktoren. Es waren:

Cornet Julius, vom 1. März 1853 bis 1. November 1857 (Merelli blieb 1853 bis 1855 Direktor der italienischen Opernvorstellungen),

Eckert Karl A. F. (Hofopernkapellmeister), 1. November 1857 bis 1860, mit musikalischem Beirat,

Salvi Matteo, von 1861 bis 30. Juli 1867,

Dingelstedt Franz, vom 30. Juli 1867 bis 1870.

Nach den Direktoren spielen die Kanzleidirektoren des Oberstkämmereramtes, später der Generalintendanz, in dieser Periode vorläufig noch eine geringe Rolle. Wir nennen:

Joseph Ritter von Raymond, 1844 bis 1867,
Joseph Freiherrn von Radda, Jänner 1867 bis Juli 1867,
Franz Hermann von Hermannsthal, 1. August 1867 bis 31. Oktober 1868,
Eduard Eisenreich, Regierungsrat, 1. November 1868 bis 9. Februar 1881.

Unter den obersten Hoftheaterdirektoren verdient vor allem Graf Lanckoroński hervorgehoben zu werden. Er nahm jeden guten Rat an, wo er ihn fand, und suchte unter anderem auch Wiener Schriftsteller zur Erstattung von Gutachten zu bewegen, die dem Theater manch gute Dienste leisteten. Bis zum Jahre 1848 war das »k. k. Hoftheater nächst dem Kärntnerthor« (dies der offizielle Titel) in Pacht[1]. In seinem ersten Vortrag an den Kaiser war auch Lanckoroński für Verpachtung. Später stets dagegen, wußte er es auch einflußreichen Männern (wie den Finanzministern von Baumgartner, Freiherrn von Bruck und Ignaz Edlem von Plener, dem Obersten Polizeidirektor Feldmarschalleutnant von Kempen) gegenüber durchzusetzen, daß die Verpachtung nicht erfolgte. Minister (Freiherr von Bach), Polizeidirektoren mischten sich wiederholt in Angelegenheiten des Theaters, und so sehr Lanckoroński die Autonomie der Bühne zu wahren bestrebt war, mußte auch er oft die Dienste der Diplomaten, Statthalter, Gesandten in Anspruch nehmen, um mit den komplizierten Ansprüchen des Personals auszukommen. Interessant bleibt in dieser Beziehung sein Eingreifen in die Erfüllung der geschlossenen Kontrakte bei dem Sänger Debassini, der Tänzerin Ferraris, der spanischen Tänzerin Cerito. Um den italienischen Sänger Debassini zur Reise von Neapel nach Wien zu zwingen, wurde der k. k. Geheime Rat, außerordentliche Gesandte und bevollmächtigte Minister Feldmarschalleutnant Ritter von Martini um Intervention angegangen. Er berichtet darüber an den Grafen Lanckoroński:



Julius Cornet.

»Ich habe sogleich den Debassini über seine Nichtbeantwortung von Merellis Zuschrift zur Rede gestellt und es zeigt sich, daß dies nichts als eine Nachlässigkeit war. Debassini gedenkt am 29. Februar von hier direkt nach Wien abzureisen und glaubt, am 6. März alldort einzutreffen. Über die Tänzerin Ferraris kann ich Eurer Exzellenz folgende Auskunft geben: sie wird von allen, die in letzter Zeit die Theater in London und Paris gesehen haben, auf die Linie der Grisi und Cerito gestellt. Ihr Genre ist beiläufig zwischen beiden. Sie ist sehr graziös, hat viel Federkraft, hat auch sehr gute Mime und sehr schöne Posen und eine gefällige Tanzart. Sie erscheint auf dem Theater nicht klein, obgleich sie es wirklich ist. Ohne eben schön zu sein, ist ihre Physiognomie angenehm, hat lebhafte Augen, ist mager. Die Ferraris hat hier allgemein großen Beifall geerntet. Ihre Tadler meinen, sie mache zuweilen Grotesksprünge«.

Nun sollte die spanische Tänzerin Fanny Cerito engagiert werden und am 5. März 1852 in Wien eintreffen. Aber auch sie kam nicht, und es mußte ein Gesandter, Graf Georg Alexander Eszterházy von Galántha, in Madrid um Intervention angegangen werden. Er berichtete, daß ein an die Wiener Direktion eingesendetes Krankheitszeugnis und ein Brief nur die halbe Wahrheit enthalten: »Die Sache ist nämlich die, daß die Cerito seit ihrer im vorigen Jahre stattgefundenen Trennung von ihrem Gemahl, dem Herrn

[1] Balochino und Merelli bezogen unter dem Titel »Dotation« eine Subvention von 75.000 fl. aus Staatsmitteln (Stern, l. c. S. 17), vom Jahre 1849 bis 1853: 135.000 fl. (Nachtrag 21.000 fl.); vom Jahre 1854 bis 1855: 178.000 fl; 1860: 230.000 fl.

St. Léon, mit dem spanischen Marquis von B . . . r lebt, mit demselben im Herbst hieher zurückgekehrt ist und sich gegenwärtig im vierten oder fünften Monat ihrer Schwangerschaft befindet«. Unter diesen »Umständen« war natürlich an eine augenblickliche Abreise nicht zu denken. Man dachte dann an ein Engagement der Tänzerin Boschetti in Florenz. Aber sie hatte wieder einen geschwollenen Fuß und fürchtete, in der ersten Zeit ihres Wiener Engagements nicht auftreten zu können, und, was noch schlimmer war, deshalb kein Geld zu bekommen. Wieder war es ein Gesandter, Baron Hügel, der von der »reizenden Erscheinung entzückt« der Boschetti 460 Zwanziger Reisegeld und 400 Zwanziger Vorschuß gab und sie nach Wien expedierte. Das Geld bekam er vom Oberstkämmereramt durch das Ministerium des Äußern wieder zurück.

Man sieht aus diesen Vorfällen, wie vielseitig die Tätigkeit eines Hoftheaterdirektors sein mußte, wie kompliziert der Apparat aussah, der in diesem Kunstinstitut funktionierte, und wie weitverzweigt seine Beziehungen zu den verschiedensten Behörden waren. Erst die fortschreitende Entwicklung der Staats- und Hofverwaltung brachte endlich die volle Autonomie des Theaters, die zu Ende dieser Periode in der Gründung der Hoftheaterintendanz ihren Ausdruck fand. Der unermüdliche Vorkämpfer dieser Autonomie, die durch die scharfe Prägung einer starken Persönlichkeit vorbereitet wurde, war Lanckoroński. Die Tätigkeit seiner Nachfolger schmiegte sich schon fest gegossenen Formen an, ohne neue Gestalten zu schaffen.



Karl Eckert.

Die nächst wichtige Persönlichkeit im Hofoperntheater war der Direktor Julius Cornet [geboren 15. Juni 1793 zu Innichen (San Candido) in Tirol, gestorben 2. Oktober 1860 in Berlin]. Erzogen im Prämonstratenserstift Wilten und in Admont, studierte er in Wien die Rechte. Schon 1816 sang er unter Salieri in Stadlers Oratorium »Die Befreiung von Jerusalem« die Tenorpartie und wurde mit Schubert, Moscheles, A. Hüttenbrenner ein Schüler Salieris. 1817 kam er durch Pálffy zur italienischen Oper. 1820 Tenor in Braunschweig. 1829 studierte ihm Auber den Masaniello und Fritz Brown (»La Fiancée«) ein. 1832 war er wieder in Braunschweig, 1839 in Hamburg, seit 1841 Direktor des dortigen Stadttheaters. 1851 wurde er nach Wien berufen und 1853 engagiert. Als Schriftsteller war er schon 1816 bis 1819 in A. Kannes Musikzeitung tätig. Durch seine frühere Direktionstätigkeit und auf zahlreichen Reisen erwarb er sich eine ungeheure Kenntnis des Künstlerpersonals, die ihm in Wien zu statten kam. Ihm verdankt die Hofoper einige glänzende Akquisitionen: Beck, Mayerhofer, Dr. Schmid, Steger, die Sängerinnen Tietjens, La Grua, Marlow, die Tänzer Frappart und Price. Als Regisseur hat er insbesondere durch die Neuinszenierung der »Stummen von Portici« und durch die Pflege der französischen Spieloper Bedeutendes geleistet. Persönlich war er in Wien keineswegs beliebt. Seyfried nennt ihn einen »ungeschlachten, ungeleckten Tiroler Bauer«, einen »verschlossenen, verdrossenen, gallichten Charakter, der wie alle Leberkranken sich und der Umgebung zur Last fiel«. Ein Ehrenbeleidigungsprozeß, den die Hofopernsängerin Fräulein Louise Mayer, spätere Frau Dustmann, gegen ihn anstrengte und den er in zwei Instanzen verlor, war die Ursache seiner späteren Entlassung. Provoziert wurde dieser Prozeß „durch einen rohen, pöbelhaften Ausdruck, eine Schmähung der Künstlerin, die dem Beleidiger noch obendrein

von dem Bräutigam der Gekränkten, Herrn Dustmann, eine derbe Maulschelle zugezogen hatte“[1]. Cornets Witwe leitete eine Gesangsschule in Hamburg, eine seiner Töchter, Adele, verehelichte Passy, lebte in Wien als angesehene Gesangslehrerin.

Graf Lanckoroński wurde auf Cornet aufmerksam durch dessen Broschüre »Die Oper in Deutschland, Hamburg 1849«. Aus dieser Schrift seien zur Charakteristik des Autors einige Anschauungen erwähnt, die zum Teil heute noch nichts von ihrer Richtigkeit eingebüßt haben.[2]

Nach Cornet leitete eine Zeit der Kapellmeister Karl Eckert die Oper. Er war ein guter Dirigent, aber ein unselbständiger, schwacher, nachgiebiger Direktor. Als Begleiter der berühmten Henriette Sontag hatte er sich zuerst einen Namen gemacht, als Verehrer der Sängerin Csillag in Wien hat er ihn allmählich wieder verloren. »Er leitete nicht, er ließ sich von seinen falschen Freunden leiten und war nur zu bald auf Abwege geraten, so daß er sich gedrungen fühlte, seine Stelle niederzulegen, worauf er in Stuttgart ein Engagement an Kückens Seite als Kapellmeister annahm«. Noch als Direktor behielt er sich vor, drei Opern selbst zu dirigieren: »Fidelio«, »Tell«, »Die Stumme«. »An solchen Abenden verfehlte er nicht, geschniegelt, gebügelt und pomadisiert, in größter Eleganz den Taktierstab zu führen, wobei er sich nicht selten verleiten ließ, die Tempi allzu hastig zu nehmen«. Mit dem Hornisten Richard Lewy ging er häufig auf die Jagd, »aber die Böcke schoß er im Theater«. Als auch Eckert seine Stellung verließ, wurde das Theater vom 30. September 1860 bis zum 18. Jänner 1861 von drei Männern geleitet: Kapellmeister Esser war artistischer Direktor, Ökonomiekontrollor von Steinhauser hatte die Administration, Oberregisseur Schober die Kanzleigeschäfte. Oberregisseur Just und Ballettregisseur Telle nahmen an den Repertoiresitzungen teil. Sie bildeten die provisorische Hofoperntheater-Direktion. Während ihrer Tätigkeit dachte man wieder an die Verpachtung. Der Pachtkonkurs wurde am 21. November 1860 in der Wiener Zeitung veröffentlicht und an alle hauptstädtischen Zeitungen Europas verschickt.



Heinrich Esser.

Es fanden sich nur zwei Bewerber: Heinrich Schaller, genannt Bertini, »Professor der Tonbildung« (nicht identisch mit dem bekannten Etudenkomponisten Bertini), und Georg Gundy, früher Theaterdirektor in Budapest. Ersterer konnte mangels jeglicher Erfahrung, letzterer wegen häufiger Beanstandung durch die Polizei, die Stelle nicht erlangen. Da die Zeit drängte, wurde eine weitere Konkursausschreibung

[1] Seyfried: l. c. S. 43.

[2] »Wir würden gerne und viel lieber deutsche als fremde Opern aufführen, weil wir dadurch schon der vielen abscheulichen Textübersetzungen überhoben würden; aber wir können mit euren langweiligen Opernbüchern und unbehilflichen Partituren kein Publikum herbeilocken, das uns die Kosten der Aufführung bezahlt macht« (S. 64).

»Eine neue Oper in Deutschland, von dem einheimischen Kapellmeister komponiert, fällt niemals durch. Das Talentloseste wird applaudiert. Um nun auch andere Städte und Theatervorstände zu täuschen, nimmt man zur Presse seine Zuflucht und verkündet den Triumph des ersten Abends. Die späteren Vorstellungen vor leerem Zuschauerraum, lau aufgenommen, verschweigt man« (S. 102).

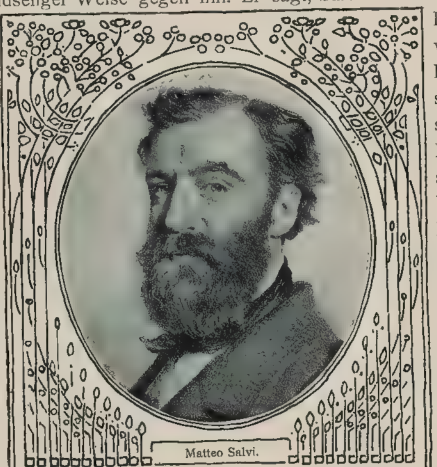
»Was aber ist die Presse bis jetzt gewesen? Zumeist ein Erwerbszweig, so gut und schlecht wie jeder andere! Eine geldeinbringende Macht gegenüber von dummen Gläubigen, in den Händen spekulierender Verleger, Redakteure und Skribenten, die vorerst daran denken, viele bezahlende Leser zu erwerben, nicht Wahrheit zu finden« (S. 103).

»Vor allem muß der Komponist singen können, wirklich singen, wenn auch ohne Stimme« (S. 111).

»Nur jener wird die nationale Oper wieder erwecken, welcher den natürlichen Melodienquell wieder öffnen und mit den großen Hilfsmitteln erworbener Technik neuer Zeit geschmackvoll umgeben kann« (S. 113).

vertagt, und auf Lanckorońskis Vorschlag Matteo Salvi provisorisch ernannt, das Theater also nicht verpachtet. Noch kämpfte der Finanzminister Ignaz von Plener eifrig für die Verpachtung, aber Lanckorońskis Argumente trugen den Sieg davon[1].

Salvi Matteo, geboren bei Bergamo 1820, erzogen im Liceo musicale daselbst unter Simon Mayr, unter dem auch Bordagni, David, Donizetti, Donzelli, Marini, Nozari, Rubini ausgebildet wurden. Vier Jahre dirigierte er in Bergamo die Oper und kam 1842 nach Wien, um unter Simon Sechter zu studieren. 1844 wurde seine erste Oper »La Primadonna« im Kärntnerthor-Theater aufgeführt, 1847 »Katharina Howard«. 1847 dirigierte er das Monstrekonzert, an dem 1500 Musiker beteiligt waren. 1860 leitete er die italienische Oper im Theater an der Wien und im Jahre 1861 wurde er ans Kärntnerthor-Theater berufen, dem er bis 1867 vorstand. Seine Direktionsführung wurde vielfach angefeindet. Friedrich Kaiser spricht[2] in entschieden feindseliger Weise gegen ihn. Er sagt, Salvi sei 1860 plötzlich von der Lust befallen worden, Direktor des Hofoperntheaters zu werden, obgleich er »bis dahin nur als Gesangslehrer« gewirkt habe. Eine so grasse Unwahrheit erscheint umso auffallender, als Salvis Tätigkeit als Komponist und Dirigent in Wien bekannt war. Kaiser fährt fort: »Dies ging aber nicht so leicht. Er mußte doch früher auf einer anderen Bühne seine gänzliche Unfähigkeit erproben und diese Probe bestand er denn auch glänzend«. Daß Salvi als Direktor gewisse Fehler gehabt hat, wollen wir nicht leugnen, auch Lanckoroński kannte sie sehr gut, aber es handelte sich jetzt darum, in aller Eile einen Direktor anzustellen, um das Institut vor Verpachtung zu schützen. In dieser Situation war Salvi der beste und durchaus nicht absolut ungeeignete Mann. Gleich zu Anfang seiner Tätigkeit gab man ihm einen sogenannten »Beirat«, bestehend aus dem Advokaten Dr. Leopold von Sonnleithner, dem damaligen Ministerialkonzipisten und Kritiker Dr. Eduard Hanslick, den Kapellmeistern Esser und Dessoff. Wie dieses Kollegium hätte wirken sollen, mit einem Mann, der zugleich leitet und dann kritisiert, ist ganz unbegreiflich. Alle Wochen einmal, Samstag um 10 Uhr, sollte der Beirat zusammentreten und über Engagements, Repertoirebildung etc. beraten. Es ging diesem »Beirat« so wie jenem Hofrat unter Friedrich dem Großen, dem der König gleich nach dessen Ernennung sagte: »Hofrat mag er wohl heißen, daß er sich aber nicht unterstehe, Mir etwas zu raten«. Der Beirat wurde während des ganzen Sommers 1861 gar nicht einberufen, August 1861 legte Hanslick offiziell seine Stelle nieder, nachdem die Institution längst tatsächlich schon aufgelöst war. Die Direktionstätigkeit Salvis war keineswegs so schlecht, als von vielen Seiten angegeben wird, jedenfalls besser, als sie mit dem unbehilflichen »Beirat«, einem Seitenstück zum alten Hofkriegsrat, gewesen wäre. Aber das Mißtrauen gegen sie ist seit der versuchten Einsetzung einer Nebenregierung niemals ganz geschwunden. Von allem Anfang bestand die Absicht, daß Salvi nur bis zur Vollendung des neuen Hofopernhauses bleiben solle, dessen Eröffnung für den März 1866 geplant war. Als sich aber die Vollendung von Jahr zu Jahr hinausschob, stürmte der Unwille über die Direktionsführung von allen Seiten auf Salvi ein, so daß Dingelstedt noch in den letzten Jahren des Kärntnerthor-Theaters sein Amt antreten mußte.


Matteo Salvi.

[1] Aktenstücke ausführlich zitiert bei Stern, S. 123. — [2] F. Kaiser: l. c. S. 248.







GEMALT VON [illegible]

ALOIS ANDER UND AUGUSTE KOBERWEIN

ALS HUON UND REZIA IN WEBERS OBERON



II. INNERE GESCHICHTE DES HOF-OPERNTHEATERS.

1. Von der Beendigung der Revolution bis zur Aufführung des »Tannhäuser«.





Kaum hatten sich die Stürme der Revolution gelegt, als man von allen Seiten daran ging, wieder aufzubauen, was Leidenschaft und Empörung der letzten Jahre niedergerissen hatten. Zunächst fing man an, dem Theater erhöhte Aufmerksamkeit zu schenken, da die Regierung abermals wie in den Zeiten der Revolution von der Anschauung ausging, daß dem Volk so viel Zerstreuung als möglich geboten werden müsse. Ganz im Gegensatz zu den Tendenzen der letzten Jahre fand sich jetzt eine Anzahl Mitbürger, die noch päpstlicher sein wollte als der Papst und sich Mühe gab, der Regierung von allen Vorgängen Kenntnis zu geben, die namentlich in literarischen Kreisen den Interessen des Staates gefährlich werden könnten. Die Herrschaft Wiens hatte ein Militärgouverneur angetreten, der wieder die Zensur einführte, sie aber trotz seiner großen Machtbefugnisse viel milder handhabte, als früher die Zivilbeamten. Leider wurde er in seinen Bestrebungen durch eine förmliche Organisation von Bürgern unterstützt, die ihm alles hinterbrachten, was nur irgendwie in Büchern oder auf dem Theater noch als Rest des freiheitlichen Geistes betrachtet werden könnte. Friedrich Kaiser erzählt in seinem Buche »Unter 15 Theaterdirektoren« die merkwürdigsten Dinge von der Tätigkeit des »Wohlfahrtsausschusses«. Die Oper hatte unter dieser Art von heimlicher Selbstzensur übereifriger Mitbürger weniger zu leiden als die Schauspiele. Dort war man zunächst darauf bedacht, möglichst viele deutsche Vorstellungen zu geben und spielte am 3. März 1849 Verdis »Hernani« in deutscher Sprache, am 28. März »Linda« und am 23. Mai Mozarts »Titus«, bei dem die Prosa zum ersten Mal durch Rezitative ersetzt wurde, die Ignaz Seyfried instrumentierte. Am 9. August gab man die Oper »Barcarolle« von Auber und am 11. sogar »Maria di Rohan« in deutscher Sprache.

Am 10. Januar 1849 erfolgte die erste Aufführung von Marschners Oper »Templer und Jüdin«. Staudigl sang den Tuk, Ander den Jvanhoe, Fräulein Hasselt die Rebekka und Herr Leithner den Templer. Die Oper hinterließ trotz der glänzenden Besetzung einen matten Eindruck. Dr. Léone berichtet in der Theaterzeitung: »Je weniger Anklang die Oper fand, je langweiliger die ganze Aufführung war, desto kürzer werden wir uns über dieselbe fassen. Eine matte Opernvorstellung von halb 7 bis dreiviertel 10 Uhr, bei einer Kälte von beinahe 20 Grad unter Null, läßt eben keine Eindrücke zurück, die man gern zu Papier bringt«. An diesem geringschätzigen Urteil dürfte wohl der verwirrende Eindruck schuld sein, den das nicht leicht zu enträtselnde Sujet (dasselbe wie in Nicolais »Templario«) auf das Publikum machte. Die Oper ist übrigens später nichtsdestoweniger ein beliebtes Repertoirestück des neuen Hof-Operntheaters geworden. Das Kärntnerthor-Theater widmete ihr bis zum 4. November 1862 nur drei Vorstellungen.

Besser erging es den komischen Opern Aubers: »Die Krondiamanten« (25. Jänner 1849) und »Der schwarze Domino« (28. Juli 1849). In beiden Opern machte sich Fräulein Wildauer als neue Soubrette sehr angenehm bemerkbar, in den »Krondiamanten« gab sie die Theophila, im »Domino« die Angela. In ersterem Werke stand ihr Herr Reichardt, ein vorzüglicher Spieltenor, als Don Enriquez und Herr Hölzel zur Seite. Im »Schwarzen Domino« Herr Kreuzer als Massarena und Herr Radl als Gil Perez;

Kapellmeister Reuling dirigierte. Beide Opern erhielten sich lange Zeit auf dem Repertoire und wurden im alten Hause, die eine 35mal, die andere 34mal gegeben.

Am 1. Oktober erschien endlich auch »Die Zigeunerin« von Balfe, nachdem ihre Melodien schon auf allen Vorstadtbühnen abgeleiert waren. Staudigl, Ander und die Wildauer waren in den Hauptrollen beschäftigt. »Von den orthodoxen Musikern gänzlich verdammt, hat sich ‚Die Zigeunerin' dennoch in das musikalische Bewußtsein des Volkes eingeschlichen und namentlich im Repertoire des Theaters an der Wien sich durch die Glanzleistung Staudigls zu erhalten gewußt«. Dieselbe Anziehungskraft war ihr noch für lange Zeit im Kärntnerthor-Theater beschieden, obwohl die Persönlichkeit des Komponisten, der seinerzeit bei der ersten Aufführung im Theater an der Wien selbst dirigierte, hier keinen Einfluß mehr auszuüben vermochte. In der Hofoper dirigierte Proch und hatte an Stelle der Prosa Rezitative hinzukomponiert. Die Kostüme sahen abgegriffen aus, die Dekorationen armselig, die Szenerie vernachlässigt, aber trotz alledem gab es bei der ersten Aufführung und noch lange nachher ein überfülltes Haus, das den nun einmal populären Melodien mit großem Vergnügen lauschte. Die Oper wurde bis zum Jahre 1864 71mal gegeben.

Im Jahre 1850 hat es die Oper nur zu zwei Novitäten gebracht, aber eine davon hatte einen so ungeheuren Erfolg, daß sie das Publikum für die bescheidene Anzahl neuer Werke reichlich entschädigte: es war Meyerbeers »Prophet«, der am 28. Februar 1850 zum ersten Mal in Szene ging und bis zum 25. April 1869 174mal gegeben wurde. Die dritte Aufführung auf deutschem Boden; Hamburg brachte die erste, Dresden die zweite, nachdem Paris mit der Uraufführung vorangegangen war. Die Besetzung war folgende: Der Prophet, Herr Ander; Berta, Fräulein Zerr; Fides, Fräulein Lagrange; Oberthal, Herr Staudigl; die drei Wiedertäufer, die Herren Kreuzer, Draxler und Hölzel. Die Ausstattung war nach dem Muster der Pariser Oper hergestellt und um so bewunderungswürdiger, als die Beschaffenheit der Bühne eine entsprechende szenische Entfaltung erschwerte. Zum ersten Mal machte sich gerade bei der Aufführung des Propheten das Bedürfnis nach einer neuen, modernen Anforderungen entsprechenden Bühne geltend. »Es ist höchste Zeit«, schreibt Doktor Léone in der Theaterzeitung, »daß Wien endlich einmal dieses sogenannte Opernhaus mit einem der Residenz würdigen Theater vertausche. Wenn die Staël Venedig eine Elegie in Marmor genannt hat, so kann man das Kärntnerthor-Theater eine Satire in Stein nennen«.

Am Tage der ersten Aufführung war das Haus schon am Nachmittag überfüllt, die Stadthauptmannschaft untersuchte sämtliche Räume des Theaters, ob nicht durch Protektion irgend welcher Diener sich einige Besucher widerrechtlich den Eintritt in das Haus etwas früher verschafft hätten. Unter den auf der Straße wartenden Enthusiasten entstand kurz vor der Öffnung der Tore ein förmlicher Handel um die den Türen zunächst befindlichen Plätze, die an die etwas weiter im Hintergrund stehenden Besucher um verhältnismäßig hohe Preise verkauft wurden. Bald nachdem die Tore geöffnet wurden, waren Galerie und Parterre derart überfüllt, daß noch vor Beginn der Vorstellung einige Besucher wegen Unwohlseins hinausgetragen werden mußten. Als endlich die Vorstellung begann und der Komponist selbst am Dirigentenpult erschien, wurde er mit begeistertem Beifall empfangen, der sich im Lauf der Vorstellung von Akt zu Akt steigerte. Meyerbeer mußte später unzählige Mal auf der Bühne erscheinen und als am Schluß sich abermals der Vorhang öffnete und dem Tondichter ein goldener Lorbeerkranz überreicht wurde, da schien der Jubel kein Ende zu nehmen. Die Kritik war fast durchaus zustimmend; man verglich den »Propheten« sogar mit einem Meisterwerk von Rubens, das große Konturen, riesige Dimensionen, herrliche Gruppierung und blendendes Kolorit besitze, erhaben in der Konzeption, überwältigend in der Durchführung und beinahe erschütternd im Effekt sei. Erst später erhoben vereinzelte Stimmen ihr Bedenken gegen den »Propheten«, so bekanntlich Schumann und in Wien besonders Ambros. Die Tagespresse hingegen war fast durchwegs auf Seite Meyerbeers; er versäumte aber auch

nicht, sich ihr günstiges Urteil mit allen möglichen Mitteln zu sichern[1]. Bezeichnend für dieses Vorgehen ist eine Äußerung Grillparzers, der einmal Friedrich Kaiser gegenüber die Bemerkung machte: »Ich gehöre zu den größten Verehrern des Genies Meyerbeers, wenn ich auch die allzu ängstliche Weise, mit welcher er an dem Tempel seines Ruhmes baut, mit einer wirklichen Künstlergröße schwer vereinbar finde und das Herbeiziehen gewisser Handlanger zu diesem Bau geradezu verachte«.

Die Aufführung des »Propheten« wäre übrigens bald in Frage gestellt worden. Meyerbeer verlangte durchaus das Läuten von sogenannten Ministrantenglöckchen im vierten Akt, deren Benutzung von der Zensur verboten war. Erst ein Besuch beim Kardinal-Erzbischof hatte die Aufhebung des Verbots zur Folge, da der Meister erklärte, ohne dieses, übrigens ganz überflüssige und, wie alles im »Propheten« nur auf den niedersten Jahrmarktseffekt ausgehende Beiwerk, die Bewilligung zur Aufführung zurückziehen zu wollen. Noch kurz vor der Vorstellung erregte die Überlassung einer Loge dritten Ranges für zwei ihm bekannte Damen (statt der von Meyerbeer verlangten Loge ersten Ranges), dann die Überreichung eines kleinen Ritterkreuzes statt des versprochenen Kommandeurkreuzes, den Unmut des Künstlers. Das große Kreuz war offenbar den Veranstaltern der Vorstellung zugedacht, die es infolge der unglaublichen Kindereien sowie auch der unschönen Reklamehaschereien Meyerbeers in seiner ganzen Schwere tragen mußten.



Otto Nicolai.

Im Jahre 1851 gab man beinahe durchwegs Novitäten von geringer Bedeutung, namentlich französische Spielopern, wie den »Bauer von Preston«, »Cassilda« vom Herzog Ernst von Sachsen-Koburg-Gotha, »Giralda« von Adam und den »Verlorenen Sohn« von Auber (4. Oktober und 21. November 1851). Giralda hatte den Vorzug eines ausgezeichneten Textes[2], aber die Musik erreicht nicht die Höhe des »Postillon von Lonjumeau«. Der »Verlorene Sohn« hatte weder textlich noch musikalisch die Vorzüge der besseren Auberschen Opern. Nicht mit Unrecht behauptete ein Kritiker: »Eine biblische Handlung nimmt sich in der Oper nicht gut aus, sie ist gewöhnlich sehr langweilig und wenn man ihr eine pikante Würze gibt, dann ist die Handlung profaniert«. Nie hat Auber eine Musik mit weniger Ideen geschrieben und nie die Aufmerksamkeit des Publikums so lange Zeit hindurch in Anspruch genommen, als im »Verlorenen Sohn«. Die Vorstellung dauerte von halb 7 bis dreiviertel 11 Uhr. Auch die Sänger waren mit ihr nicht sehr zufrieden und Ander erklärte einmal, er singe lieber zweimal den Raoul als einmal die Tenorpartie im »Verlorenen Sohn«, die zu den anstrengendsten gehöre, die es überhaupt gibt.

Reicher als die bisherigen Jahre war 1852 an erfolgreichen Novitäten. Schon am 3. Januar gab man die Oper »Gutenberg« von Füchs, die vom Theater an der Wien bekannt war und dort, wie so manche andere Oper, namentlich durch Staudigls Leistung einen großen Erfolg erzielt hat. Vor 7 Jahren war sie für die Hofoper angenommen, aber die Aufführung immer wieder hintertrieben worden; diesmal

[1] Schumann: Gesammelte Schriften III., S. 166 Ambros in humoristischer Weise in Kulturhistorische Bilder l. c., S. 233. »Authentischer Bericht, wie Meyerbeers ‚Prophet' im himmlischen Jerusalem aufgeführt wurde«. Ambros fingiert einen Brief Mozarts aus dem Jenseits, in welchem dieser unter anderm berichtet, daß selbst die Könige Krösus und Attalus, welche ihre Schätze zusammenschossen, nicht im stande waren, eine Loge zweiten Ranges zu erschwingen. Der Erfolg gelang im Jenseits »ohne Claque und ohne durch zweckmäßige Mittel gestimmte Rezensenten«. Meyerbeers größter Fehler laute. »Effekt um jeden Preis, und niemals bestehe der Künstler für seine Aufgabe, sondern die Aufgabe für ihn«. — [2] Später wieder benutzt zu Forsters Oper: »Wallfahrt der Königin«. (Aufgeführt im Ringtheater.)

38*

wurde sie von den Herren Erl, Ney, Staudigl ausgezeichnet gegeben. Erl bekam mitten auf der Szene einen Kranz, Staudigl mußte sein berühmtes Trinklied wiederholen und das Publikum schien der Aufführung wieder das regste Interesse entgegenzubringen. Doch nach wenigen Wiederholungen zeigte sich, daß die Oper neben den neuen glänzenderen Erscheinungen des Repertoires doch nicht bestehen könne. Zum ersten Mal finden wir auch die Bemerkung in den Tagesblättern, daß die Zeit den Mitteln Staudigls einen kleinen Tribut abgefordert hat.

Wenige Wochen nach dem »Gutenberg« erfolgte am 12. Februar 1852 die erste Aufführung von Nicolais »Lustigen Weibern«. Welche Stellung dieses Werk in der Entwicklung der deutschen komischen Oper einnimmt, ist zu bekannt, um hier noch einmal wiederholt zu werden. Wie sehr es sich in der Gunst des Publikums befestigte, erhellt schon aus den 62 Aufführungen innerhalb 17 Jahren. Nur die Wiener Kritik scheint die Oper nicht sehr geschätzt zu haben. Wir treten hier zum ersten Mal der sich immer häufiger wiederholenden Erscheinung gegenüber, daß die Kritik zur Auffassung des Publikums in Gegensatz tritt. Man kann sagen, daß bis zum Jahre 1848 kein einziges hervorragendes Werk der Opernliteratur von der Kritik vollständig verkannt wurde. Jetzt aber wird geradezu das Umgekehrte die Regel, die Kritik bemängelt überhaupt alles und läßt nicht etwa bloß Richard Wagner, sondern fast sämtliche Komponisten, die später in der Musikgeschichte eine Rolle gespielt haben, mit kaum einer anerkennenden Bemerkung durch (Meyerbeer ausgenommen).

Von den »Lustigen Weibern« heißt es in der »Presse«: Sie seien »keine Erscheinung, welche Aufsehen in der Kunstwelt zu machen berufen ist. Ihre innere Bedeutung sei eben nicht hoch anzuschlagen. Nicolai sei ein Musiker von großer Tüchtigkeit, ein Kenner der großen Meister, wie nicht viele, ein Kapellmeister und Dirigent wie wenige. Eigentlich hervorbringende Kraft, Phantasie, Erfindung sind seine starken Seiten nicht. So entstand ein Werk, das recht glückliche frische Momente, lebhaften Gang und muntere Laune hat, das aber doch nur mühsam den Mangel an dem unersetzbaren geistigen Fluidum, an dem musikalischen Gedankenstrom zu verdecken strebt, das in dem Bestreben, wirksam zu sein, sogar die Trivialität nicht verschmäht und dennoch nicht zu großer Wirksamkeit durchgreift. Es wiederfährt ihm das allgemeine deutsche Unglück: er hört auf, dramatisch zu sein. Der Liederkomponist steht, ein Fremdling, mitten in der Oper. Man sieht es den Romanzen, Duetten und Chören an, daß sie nicht organisch in das Werk hineingehören. So wie bei Marschner und Flotow hört man auch bei Nicolai überall den Gesangverein und die Liedertafel aus den Trink- und Jagdchören, aus den Romanzen und Arietten die Konzerte«.

Aber nicht nur die Hauptvorzüge des Werkes werden in den Referaten übersehen, auch die beliebten Wortwitze fangen jetzt an, mit denen der Kritiker so häufig dem eigentlichen Urteil aus dem Weg geht, um durch den Glanz des Stils zu ersetzen, was seinem schwachen künstlerischen Blick vollständig entgeht. In der Wiener Zeitung schreibt Hanslick, daß die Oper weniger durch neue Melodien als durch den frischen lebenswarmen Ton wirke. Er erinnert an den immer wiederkehrenden Refrain, womit das Spärliche, was der treffliche Sperlich zu sagen weiß, begleitet wird. Und am 16. Jänner 1854 nennt er die »Lustigen Weiber« eine »keineswegs hervorragende deutsche Oper«. Die Besetzung war folgende: Falstaff, Herr Draxler; Frau Fluth, Fräulein Wildauer; Frau Reich, Fräulein Schwarz; Anna, Fräulein Liebhardt; Fenton, Herr Ander; Herr Fluth, Herr Leithner; Herr Reich, Herr Hölzel; Spärlich, Herr Kreuzer; Cajus, Herr Just; Proch dirigierte und hatte Rezitative statt der gesprochenen Prosa hinzukomponiert.

Auch die italienische Oper trat in diesem Jahre mit einem bedeutenden Werke hervor. Nach der verunglückten Aufführung von »Luisa Miller« von Verdi (20. April 1852) erfolgte am 12. Mai desselben Jahres die Première des »Rigoletto« (bis 26. November 1869 108mal gegeben). Bei der ersten Aufführung sang Signore Graziani den Herzog, Signore Ferri den Rigoletto und Signorina Albertini die Gilda. Der Erfolg war im allgemeinen ein sehr günstiger. Man fand in der neuen Oper Melodie, Charakteristik, Phantasie, frisch pulsierendes Leben (Wiener Zeitung) und bemerkte auch, daß die Instrumentation wesentlich besser und edler sei als in den früheren Werken des Meisters (Presse). Nur in einer Szene scheint das Publikum die Situation mißverstanden zu haben. Es war in dem berühmten Quartett des vierten Akts, das vom Publikum unpassenderweise mit einem Ausbruch der Heiterkeit aufgenommen wurde. Mit dem »Rigoletto« hat Verdi im Repertoire des Kärntnerthor-Theaters festen Fuß gefaßt. Neben ihm konnte kaum ein anderer italienischer Komponist, noch weniger eine Nachahmung der Italiener





JOSEF ERL

aufkommen. Diesen Nachteil fühlte insbesondere Balfe, der am 3. Dezember 1853 wieder mit einer neuen Oper vor das Wiener Publikum trat, es war »Keolanthe« (The unhearthy bride). Die Oper war 1851 zur Eröffnung des Lyceumtheaters in London komponiert und dort 47 mal hintereinander aufgeführt worden. Der Komponist hatte sie für Wien umgearbeitet und fast durchwegs neu instrumentiert. Auch die Arien für Keolanthe (Csillag), für Ombrastos (Draxler) und Filipos (Beck) waren neu geschrieben. Man verkannte nicht, daß ein Hauptvorzug Balfes darin bestehe, melodiöse, klar faßliche Musik zu schreiben, ohne flach und trivial zu werden. »Man muß ihm die Anerkennung zollen, daß er bei aller Popularität nicht zum Geschmackverderber heruntersinkt. Ohne vornehm zu tun, offenbart sich bei ihm doch eine gewisse Eleganz der Form, aber trotz alledem konnte diese Oper weder den Novitäten dieses Jahres, noch selbst den früheren Werken des Komponisten gegenüber sich behaupten«. Das Sujet ist in der Hauptidee dasselbe, wie in Grillparzers »Traum ein Leben«. Seine Darstellung erfordert nicht geringe technische Mittel der Bühne, aber die Inszenierung war mangelhaft, ein Leichenzug auf der Bühne rief geradezu Gelächter hervor, das ungeschickte Benehmen der Komparsen erinnerte beinahe an ein Marionettentheater und das ganze Ensemble ging überhaupt nicht recht zusammen. Nicht einmal eine ordentliche Generalprobe fand statt. Balfe dirigierte selbst, der Kaiser und die Prinzen des kaiserlichen Hauses waren anwesend, das Publikum klatschte dem Tondichter Beifall, aber erwärmte sich durchaus nicht für das Werk, das nach sechs Vorstellungen vom Repertoire verschwand.



Figurine von G. Franceschini. Titelrolle (G. Ferri) in Verdis Oper »Rigoletto«.



Figurine von G. Franceschini. Ballettdame in »Rigoletto«.

Den immer wiederkehrenden abfälligen Bemerkungen über die Beschaffenheit des Hauses suchte die Direktion einstweilen dadurch zu begegnen, daß sie es vom 1. bis 10. Juni schloß, neu dekorierte, mit einer neuen Courtine und einer Garderobe versah und endlich am 11. Juni wieder eröffnete. Das Institut war mittlerweile schon am 1. März 1853 zum wirklichen kaiserlich-königlichen Hoftheater erklärt und gestattete sich seit seiner Rangserhöhung den Luxus eines eigenen Bühnenorchesters, das statt der bisher verwendeten Militärmusiker in der Stärke von 18 Mann engagiert wurde und unter Leitung des Kapellmeisters Reinisch stand. Das eigentliche Theaterorchester scheint damals nicht ganz auf seiner Höhe gestanden zu sein. Czartoryski schrieb 1853 in den »Rezensionen« eine scharfe Kritik gegen das Orchester, das zu laut begleite, nicht immer richtig gestimmt sei, unsichere Einsätze biete und nicht von den besten Dirigenten geleitet werde. Im Jahre 1850 wollte Henri Vieuxtemps Hof-Konzertmeister und Solospieler des Operntheaters werden. Er wurde aber wegen zu hoher Forderungen (3000 fl.) abgewiesen. Noch ungünstiger als über das Orchester schreibt Czartoryski über den Zustand

des Chors. »Die Soprane sind auffallend grell und ungleich, Alt und Tenor unsicher und schwach, an kräftigen Bässen mangelt es ganz und gar«. Er klagt über mangelnde Reinheit und Präzision der Ausführung, über Lauheit und Mattigkeit der Leistungen. Das alles ist eine Zeit hindurch wesentlich besser geworden, aber unter Salvi begegnen wir in den sechziger Jahren denselben Klagen wieder. Er selbst erklärte: »Unser Hofopernchor, der männliche sowohl als der weibliche, ist für unsern Bühnenraum im ganzen zu groß. Dadurch, daß derselbe beim Aufstellen zum Teil gedeckt ist und nicht genau beobachtet werden kann, werden die rückwärts Stehenden bequem und singen mitunter gar nicht mit«. Verfolgen wir das Schicksal des Chors gleich noch einige Jahre weiter, so finden wir im Jahre 1866 die Zahl der Mitglieder auf 86 Personen vermehrt, wovon 15 von einer Prüfungskommission als gänzlich unbrauchbar bezeichnet wurden. Erst Dingelstedt führte die gewünschte Reform des Chors durch, indem er nicht nur bessere, stimmkräftige Sänger engagiert, sondern sie vor allem auch spielen lehrte.

Nach Balfes geringem Erfolg mit der »Keolanthe« blieben wieder die Italiener Sieger, neben denen noch kleine französische Opern vereinzelte Erfolge aufzuweisen hatten. Ein solcher war die Aufführung der Oper »Eine Sommernacht« von Thomas (12. Jänner 1854, bis zum Jahre 1859 7 mal wiederholt). Die Handlung versetzt uns in die Zeit der englischen Königin Elisabeth. Diese ist dem von ihr bewunderten Shakespeare nach dem Park von Richmond nachgeeilt, wo er in einer schönen Mondnacht berauscht daliegt und vor sich hinträumt. Elisabeth erscheint ihm als gute Fee und ermahnt ihn zu würdigerem Lebenswandel. Bei einer späteren Audienz des Dichters vor der Königin wird ihm eingeredet, daß der ganze Vorgang im Park nur ein Traumbild gewesen sei. Diese natürlich frei erfundene Fabel vermochte das Publikum nicht genügend zu interessieren, das nur an der ausgezeichneten Darstellung und an einigen feinen Zügen der Musik Gefallen fand. Fräulein Wildauer sang die Elisabeth, Ander den Shakespeare, Staudigl, Kreutzer und die Tietjens sangen kleinere Rollen.


Mathilde Wildauer als »Nandl«

Das bedeutendste Ereignis des Jahres war zweifellos die erste Aufführung des »Troubadour« in italienischer Sprache (11. Mai 1854, bis 1868 143 mal gegeben). Die Oper hatte im allgemeinen einen entschiedenen Erfolg, trotzdem die Aufführung nicht die beste gewesen zu sein scheint. Den Manrico sang Signore Bettini, die Azucena Signorina Demeric, die Leonore Signorina Bendazzi und den Luna Signore Ferri. In der Wiener Zeitung heißt es: »Das ganze Sündenregister Verdis findet man im ‚Troubadour' wieder, dazu eine auffallende Nachahmung Meyerbeers. Nicht die Erfindungskraft und Gesinnung, aber die Geschicklichkeit des Komponisten hat entschieden zugenommen«. In der Presse behauptet ein Kritiker: »Wenn auch Verdis Melodienborn nicht so reichlich quillt wie zur Zeit, als er den ‚Nabuco' schrieb, so ist er doch nicht versiegt. In der Instrumentation zählt Verdi zu den Musikern der Zukunft (!), während seine schönsten Melodien dafür desto tiefer an die Musik der Vergangenheit erinnern. Die Darstellung war keine genügende«. Die wärmste Verteidigung fand Verdi in der Theaterzeitung, die von ihm schreibt: »Man ist in Deutschland gewohnt, über Verdi herzufallen, wie über einen musikalischen Paria und das mit Unrecht. Verdi besitzt die Gabe der Melodie und den Sinn für musikalischen Ausdruck in einem seltenen Grad und offenbart eine Produktivität, die überall von einem prägnanten gesunden Stück Talent zeigt. Er ist prägnant in der Form, gesund im Inhalt, wenn auch nicht immer

wählerisch in den Mitteln. Übrigens wollen wir alle jene, die gegen Verdi so gern vom Leder ziehen, fragen: Was hat denn die Opernkomposition in Deutschland dem produktiven Italien seit einem Dezennium entgegengestellt?« Dieselbe Frage hat derselbe Kritiker (Dr. Léone) auch bei Meyerbeers »Propheten« aufgeworfen und beide Male hat man in Wien die richtige Antwort dafür nicht gefunden, weil man Wagners Werke noch nicht kannte. Die Art aber, wie man bei Verdi das dramatische Moment seiner Opern ebenso übersah wie das melodiöse, bleibt charakteristisch für die Kurzsichtigkeit der Kritik.

Bald nach dem »Troubadour« kam Verdi noch einmal zu Wort mit einer italienischen Aufführung der »Traviata« (4. Mai 1855), bis 1864 24mal gegeben. Die Violetta sang Signorina Bendazzi, den Alfredo Signore Carion und den Germond Signore Ferri. Die Beurteilung dieser Oper ist eine der größten Merkwürdigkeiten der damaligen Kritik. Die Theaterzeitung erwähnt, daß die Teilnahme des Publikums sichtlich erkaltete und die Oper dahinsiechte wie die Violetta selbst. Verdi sei mit seinen Konversationsopern nicht glücklich. Seine »Luisa Miller« (Kabale und Liebe) war matt, seine »Traviata« ist noch matter. Das Hinsiechen der Traviata durch einen ganzen Akt sei nichts weniger als anregend für die Zuhörer. Das Sujet der Oper sei verfehlt, man merke ein Herumtappen nach nebelhaftem Ausdruck und ein Haschen nach Sentimentalität. In den Blättern für Musik fragt Zellner, ob die Kritik nicht eher einer medizinischen als einer musikalischen Zeitschrift zustehe, denn es ist zu untersuchen, ob eine lungensüchtige Person im stande sei, eine Arie, ein Duett, ein Ensemble und so weiter zu singen. Dieser Einwand Zellners ist natürlich ganz unzutreffend. Ein in die Schlacht ziehender Feldherr und sein Pferd sind in Wirklichkeit auch nicht aus Marmor oder aus Bronze, aber ein aus diesem Material verfertigtes Kunstwerk kann uns das Bild eines in solcher Situation befindlichen Mannes nicht nur wahrscheinlich machen, sondern uns auch veranlassen, uns daran zu begeistern. Zellner sagt schließlich sogar: »Im übrigen ist die ‚Traviata' bestimmt seine unmelodiöseste, gedankenärmste, hingegen an monströsen Gemeinplätzen reichste Oper. Doch genug über eine Mißgeburt, die außer an den beiden Pflichtabenden wohl kaum mehr vor das Lampenlicht gebracht werden dürfte«.

Die allermerkwürdigste Kritik aber schrieb Hanslick in der Presse vom 6. Mai 1855:

»Die Lungenschwindsucht ist nicht bloß Beigabe, sondern geradezu die Hauptsache, durch welche uns der Dichter für Violetta interessieren will. Diese Person tut die ganze Oper hindurch gar nichts, wodurch sie auch nur die oberflächlichste Teilnahme uns abzwingen und es uns wichtig machen könnte, ob es ihr gut oder schlecht geht. Wir sollen uns bloß deshalb für sie interessieren, weil sie liederlich und krank ist. Ihr Geliebter Alfred, ein ebenso gleichgültiges Individuum ist wenigstens liederlich und gesund. Diese beiden Leute spielen allein die ganze Oper mit Ausnahme weniger Szenen, bei denen Alfreds Vater mitwirkt, der eben auch nichts weiter vorstellt als einen alten Herrn mit einer Baßstimme . . . . Der Arzt steht leider nicht auf der Höhe der Wissenschaft, wir erwarten vergeblich, er werde die Auskultation und Perkussion der Kranken unter Flügelhornbegleitung im $^9/_8$ Takt vornehmen . . . . Wir begreifen nicht recht, warum die Oper mit dem Tod Violettas schließt. Nach der Klinik im dritten Akt sollte in einem vierten die pathologische Anatomie folgen . . . . Von Anfang an schwindsüchtig wie die Heldin ist Verdis Musik nur dadurch noch interessant, daß sie auch zeitweilig am Delirium tremens leidet . . . . Auch nicht ein Takt, der eine Spur von Interesse zu erwecken vermochte . . . . Die Musik ist von einer Langweiligkeit, die nachgerade zum Attentat wird . . . . In der »Traviata« ist es rein darauf abgesehen, einen noch unausgebeuteten pathologischen Reiz, eine Lungensüchtige, auf die Bühne zu bringen«.

Man steht starr vor diesen Äußerungen des Unmuts und Witzes über eine Oper, deren dramatischer und musikalischer Gehalt heute nicht nur über jeden Zweifel erhaben ist, sondern auch so sehr an der Oberfläche liegt, daß er wohl kaum von einem Zuhörer übersehen werden könnte. Und wenn schon der Operntext verkannt wurde, so hätte die Vertrautheit mit Dumas' »Cameliendame« zeigen müssen, daß es sich in diesem Drama nicht um die Darstellung der Lungensucht, sondern um die eines hohen ethischen Problems handelt, um die Läuterung einer sittlich Verworfenen durch reine Liebe.

Nach der »Traviata« machte Sigismund Thalberg einen schwachen Versuch mit einer Oper »Christine von Schweden« (3. Juni 1855). Das Experiment ist vollständig mißglückt, trotzdem die höchsten Gesellschaftskreise Wiens (Thalberg war ein natürlicher Sohn des Oberstkämmerers Moriz Grafen Dietrichstein und einer Baronin Wezlar) sich für die Oper interessierten. Das Kaiserpaar und die Erzherzoge waren anwesend. Die Aufnahme blieb matt. Man erinnerte den Komponisten an Salieris Wort über eine Oper von Moscheles: »Ein Klaviervirtuose kann keine Oper schreiben«.

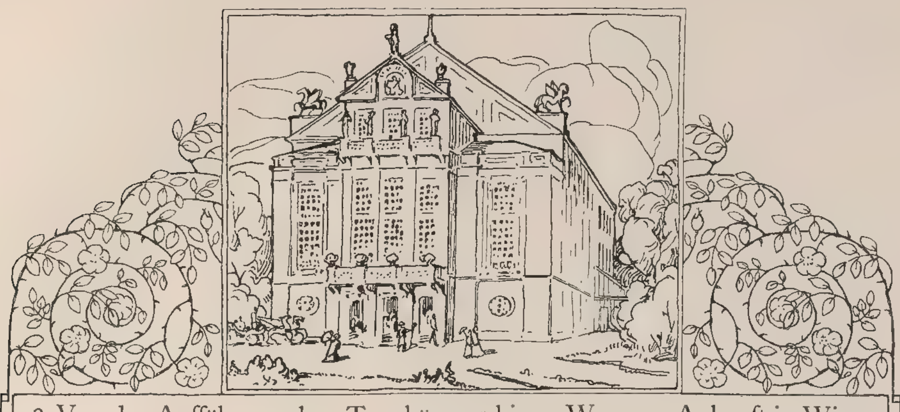
Glücklicher als alle neuen Komponisten des Jahres 1855 war Meyerbeer mit dem »Nordstern« (29. Dezember 1855), bekanntlich einer Umarbeitung der im Jahre 1847 gegebenen »Vielka«. Nur Zellner in den Blättern für Musik sprach sich sehr scharf gegen Meyerbeer aus und bezeichnete den »Nordstern« als eine »Übertragung preußischer Glorifikationsmusik auf moskovitisches Terrain«. Er machte darauf aufmerksam, daß Meyerbeer, die Schwäche seiner Oper erkennend, sie dadurch interessanter zu machen hoffte, daß er ihrer Handlung einen aktuellen Beigeschmack gab. Wir stehen ja mitten in der Zeit des Krimkrieges, der durch seine lange Dauer und die Belagerung von Sebastopol das allgemeine Interesse in Anspruch nahm und beim Publikum eine Vorliebe für russische Sujets erweckte. Zu Meyerbeers Entschuldigung führt Zellner an: »Keiner der lebenden Komponisten, kaum einer der verstorbenen Tonsetzer, Mozart ausgenommen, würde die Komposition einer solchen textlichen Mißgeburt haben unternehmen können, ohne zu unterliegen«.


Therese Tietjens.

Rein äußerlich betrachtet war die Aufführung der Oper eines der größten Ereignisse der Saison. Es entwickelte sich wieder einmal, heißt es in der Wiener Zeitung, eine jener Aufregungen, die kein gewöhnliches Interesse zur Quelle haben. »Es gab wieder eine Arena der um Logen und Sperrsitze Ringenden, überall, wo welche zu bekommen eine Aussicht vorhanden war. Aus dem Wogen und Drängen ging endlich ein Haus hervor, das vollzählig war in allem, was den Glanz unserer Hauptstadt ausmacht«.

Als Gegenstück zu den Erfolgen Meyerbeers zeigte sich am Ende dieser Periode der erste Vorbote des Wagnerschen Musikdramas. Am 20. Februar 1857 gab man in der Hofoper »Die Nibelungen« von Heinrich Dorn. Das Werk war insofern merkwürdig, als es nach der Ansicht einer bestimmten Partei die Verkörperung der Wagnerschen Ideen darstellen sollte. Noch viel merkwürdiger war, daß diese Theorien Wagners in Wien früher bekannt wurden und die Gemüter aufregten als seine Kunstwerke. Nun drangen gerade die Gegner Richard Wagners darauf, daß Dorns Oper aufgeführt werde, damit durch ihre Schwächen das System Wagners von vornherein kompromittiert werde. Man sieht, mit welcher diabolischen Bosheit und mit welchem ungeheuren Aufwand von Hinterlist das Werk Wagners planmäßig untergraben werden sollte.

Schon nach dem zweiten Akt war das Schicksal der Oper »Die Nibelungen« entschieden. Mangel an originellen Melodien, lärmende Instrumentation, zu lange, ausdruckslose Rezitative waren schuld an diesem Mißerfolg. Wiederholt lag die Melodie in den Violinen des Orchesters, zu dem sich die Singstimmen verhielten »wie das Unterfutter zum eigentlichen Gewand«. Die Theaterzeitung wirft dem Komponisten vor, er scheine, wie alle deutschen Tonsetzer, zu glauben, er müsse, statt eine gelungene Oper zu schreiben, die ganze musikalische Welt regenerieren. Die ganze Tendenz dieser Besprechung geht dahin, an den Fehlern der Dornschen Oper die Fehler der Wagnerschen Richtung zu demonstrieren, obwohl ein moderner Musiker heute kaum etwas Wagnerisches in den »Nibelungen« Dorns entdecken dürfte. In der Oper sang Beck den Siegfried, Tietjens die Kriemhilde, Csillag die Brunhilde, Ander den Günther, Schmidt den Hagen und Walter den Volker. Die Oper wurde nach 4 Aufführungen vom Spielplan abgesetzt.



2. Von der Aufführung des »Tannhäuser« bis zu Wagners Ankunft in Wien.

Die Wiener hatten schon längst von Wagner reden gehört, hatten sich zum Teil schon im Stillen für oder gegen den Meister entschieden, als die Nachricht kam, daß sein vielbesprochener »Tannhäuser« endlich auch in Wien aufgeführt werden sollte. Es ist zwar alles geschehen, um diese Aufführung zu hintertreiben, es ist, als dies nicht mehr möglich war, versucht worden, den Tannhäuser in seinem ästhetischen Wert zu diskreditieren, das Werk hat dennoch seinen Einzug in Wien gehalten, und Wagners Kunst war von diesem Augenblick an trotz der verzweifeltsten Versuche der Gegner nicht mehr von Wien zu vertreiben. Die erste Aufführung fand merkwürdigerweise im Thaliatheater statt. Dieses Thaliatheater stand in Neulerchenfeld nächst der Lerchenfelderlinie, wurde vom Direktor Johann Hofmann erbaut und am 14. August 1856 eröffnet. Die erste Vorstellung begann mit einer Ouvertüre von Kapellmeister Stolz, hierauf folgte ein Prolog, den Saphir dichtete und Ignaz Weiß sprach. Nun erst begann das Stück »Aus dem Wiener Leben«, Posse in zwei Abteilungen von Josef Böhm, Musik von Stolz. Geschlossen wurde das Theater im Sommer 1869 mit dem Spektakelstück »General Bem«. Am 13. Dezember 1870 wurde mit der Demolierung des Hauses begonnen. Auf dieser Bühne also, die während der ganzen Zeit ihrer Wirksamkeit keineswegs zu großen künstlerischen Aufgaben berufen schien, gab man den »Tannhäuser« am 28. August 1857. Der Direktor hatte das Recht der Aufführung um 500 fl. von Wagner gekauft. Kaminski sang den Tannhäuser (genügend, wenn auch ohne Kraft), Eghart den Wolfram von Eschenbach (mit schöner Stimme), Fräulein Friedlowsky die Elisabeth (poetische Darstellung, Ausdauer), Fräulein Diamant die Venus, Fräulein Alliani den Hirtenknaben und Herr Schott den Landgrafen. Letzterer hatte erst eine halbe Stunde vor der Aufführung die Rolle übernommen, da der Bassist Herr Reichmann, der ursprünglich für sie bestimmt war, wegen Heiserkeit nicht singen konnte. Die Oper wurde nach Wagners Andeutungen vom Regisseur Forst inszeniert. Herr Stolz dirigierte und Herr Stöckl fungierte als Ballettmeister. Im Einzug der Gäste im zweiten Akt wurden die Schauspieler des Theaters verwendet. In der dritten Vorstellung sang Herr Lukes aus Prag den Tannhäuser und Fräulein Lieven die Venus (man sagte von ihr, sie solle wegen Verbreitung falscher Noten in den Anklagestand versetzt werden). Das Orchester war für die erste Aufführung zwar verstärkt, aber nach modernen Begriffen noch immer schwach genug. Es gab 16 Violinen (erste und zweite zusammengenommen), 4 Violen, 4 Violoncelle, 4 Kontrabässe und die vollständige Harmonie. Im Herbst wurde die Oper im Josefstädter Theater gegeben. Schon am 4. Oktober desselben Jahres sang in diesem Theater Madame Richter, Mutter von Hans Richter, die Venus und im übrigen dieselben Solisten wie an der Lerchenfelderlinie, nur erschien jetzt auch der schon im Thaliatheater für den Landgrafen bestimmte

Herr Reichmann. Die Blätter für Musik sagen von ihm, er singe, als hätte er Klöße im Mund, und seine Sprache klinge eher wie verdorbenes Slowakisch als Deutsch, »und trotz alledem gefällt das Werk von Tag zu Tag mehr«.

Die Blätter für Musik waren am entschiedensten für die Sache Wagners eingetreten, aber selbst sie bemerken, daß sich im »Tannhäuser« Melodie nur in kurzen charakteristischen Motiven findet; im Sängerkrieg, wo eine musikalische Steigerung vorhanden sein müßte, versage Wagners Melodie. Es sei auch merkwürdig, wie Wagner die unaufhaltsam fortschreitende Handlung durch behagliches Ergehen in musikalischer Arbeit in Stockung geraten lasse, was insbesondere in der Szene im zweiten Akt auffalle, wo die Ritter mit gezückten Schwertern auf Tannhäuser einstürmen. Der Eindruck der ganzen Oper sei kein überwältigender, aber warmer gewesen, »das Septett im ersten Akt wurde zur Wiederholung verlangt, obwohl der Dirigent, so schmeichelhaft es für ihn und die Darsteller war, diesem Verlangen nicht hätte nachgeben sollen«.

In der Theaterzeitung sagt Wimmer: »Über die Wagnersche Musik selbst zu schreiben, hieße ins Weltmeer blasen und glauben, dadurch stürmende Wogen hervorzubringen. Wir getrauen uns übrigens kühn niederzuschreiben, daß das Publikum Wiens ebenso gepackt war von dem Zusammenwirken der musikalischen und dramatischen Kraft, von den großartigen musikalischen Zügen, welche das Werk Wagners aufweist, wie das Publikum aller anderen Städte, wo der ‚Tannhäuser' gehört wurde«. Er sei keine Oper, deren Melodien man nach der ersten Vorstellung im Nachhausegehen trällern kann, sondern eine stolze, etwas kalte Schöne, mit der man sich eingehender befassen muß, um ihre Vorzüge zu erkennen. Schon der Ouvertüre halber lohne es sich, das Werk mehr als einmal zu hören.

In der Presse schreibt Hanslick: »‚Tannhäuser' ist sehr beifällig aufgenommen worden; wir wollen aus diesem Beifall um so williger den Schluß auf wahrhafte Befriedigung des Publikums ziehen, als wir selbst es in keiner Weise dazu bringen konnten«. Wagners musikalische Erfindung sei sehr schwach und, wenn er in geschlossenen Formen melodiös sein wolle, gerate er schnell ins Triviale. Die Ouvertüre nannte Hanslick »ein aus den rohesten Effekten gearbeitetes Potpourri[1]«.


Emma Friedlowsky

Dem Beispiel des Thaliatheaters folgte nun bald die Hofoper, indem sie zwar nicht den »Tannhäuser«, aber den »Lohengrin« Richard Wagners am 19. August 1858 zur Aufführung brachte (er wurde im alten Haus 64 mal gegeben). Bei der ersten Aufführung sang Frau Dustmann die Elsa (unerreicht poetische Gestalt), Fräulein Csillag die Ortrud (voll dämonischen Ausdrucks und mit starker Leidenschaft), Herr Ander den Lohengrin (ideal), Herr Beck den Telramund (prächtiges Organ und edles Spiel), Herr Schmidt den König und Herr Hrabanek den Heerrufer. Esser dirigierte. Der Erfolg des »Lohengrin« war ein außerordentlicher, wenn auch die Kritik sich über das Werk noch viel unbilliger aussprach als über den »Tannhäuser«. Die Bedenken, die gerade von bekannteren Schriftstellern gegen den »Lohengrin« erhoben wurden, sind schon zu oft besprochen worden, als daß wir sie hier noch wiederholen müßten. Weniger bekannt dürfte die Tatsache sein, daß sich ein ganz unbefangener Beobachter in der Theaterzeitung entschieden für den »Lohengrin« aussprach. »Jede Nummer zeigt von lebendiger Erfindung, von reger Phantasie, dabei geht die Musik entschieden und schnell in der Handlung fort; die Melodie gestaltet sich einfach, in der Regel rein deklamatorisch, höchstens melismatisch verziert, sie scheint deshalb mitunter sogar vernachlässigt«. Der Oper fehle aber durchaus nicht die Melodie, wohl

[1] Noch ungünstiger sprach sich Grillparzer über die Ouvertüre aus:

»Ich habe die Ouvertüre zum ‚Tannhäuser' gehört und bin entzückt. Heißt das: gegenwärtig, denn während des Zuhörens taten mir die Ohren ziemlich weh. Ich bemerkte aber gleich, daß es sich hier nicht um ein Vergnügen für das Ohr, sondern um den Sinn und die tiefere Bedeutung handle. Über diese Bedeutung waren übrigens ich und einige andere neben mir sitzende Kunstfreunde, die damals gleich mir nicht einmal den Titel des Werkes kannten, sehr im Zweifel.

Der eine meinte, die Musik drücke den russisch-türkischen Krieg aus, wo die Posaunen und Trompeten des christlichen Chorals den Todesmut der Russen, und das Zittern der Violinen die Furcht der Türken versinnlicht, obwohl in Wahrheit die Türken sich nicht sehr zu fürchten schienen.

Ein zweiter meinte, es stelle den Eisstoß dar. Zwei andere dachten, der eine auf die Erschaffung, der andere auf den Untergang der Welt.

Endlich gab uns ein freundlicher Mann, leider erst am Schlusse der Ouvertüre, das Programm des Verfassers. Nun erst waren wir im klaren und beschlossen, diese herrliche Ouvertüre bei keiner späteren Aufführung zu versäumen.

Ein alter Herr, der hinter uns saß, meinte zwar, man sollte lieber nur das Programm lesen und die Musik gar nicht hören, um die Meinung des Tondichters ganz zu fassen; aber wer wird auf Leute achten, die hinter der Zeit zurückgeblieben sind?«

Grillparzer hat übersehen, daß Wagner gesagt hat: das einzig richtige Programm eines Musikstückes ist das Drama.

aber der scharfe prägnante Rythmus. Die überwältigendste Seite des Werkes sei die Charakteristik und der Lohengrin selbst ein vollkommen musikalisch durchgeführter Charakter, wie deren in der Opernliteratur nur wenige zu finden sind[1].

Das Publikum fand übrigens bei der ersten Aufführung des »Lohengrin« ein renoviertes Haus vor — das Theater war vom 1. Juli bis 18. August geschlossen und wurde am 18. mit dem Ballett »Irene« wieder eröffnet. An dem Hause wurde ein Vorbau aufgeführt, mit bequemen Stiegen, Garderoben, Ausgängen und einem Foyer; alles das war in der ursprünglichen Anlage des Theaters nicht zu finden. Aber trotz der Verbesserung rief jetzt alles um so mehr nach der Beschleunigung eines Neubaues. Von interessanten Vorstellungen dieser Zeit erwähnen wir vor allem das Gastspiel Rogers (10. bis 26. März 1858). Es erregte ungeheures Aufsehen. Das Theater war regelmäßig so gut besucht, daß die Inhaber der Sperrsitze kaum auf ihre Plätze gelangen konnten und eine Beschwerde nach der andern an die Direktion richteten. Der Beifall, der gespendet wurde, galt aber nicht mehr der Stimme, sondern dem glänzenden Darsteller. »Jeder Blick, jede Geste verkörpert bei Roger einen Ausdruck, jeder Ton, jedes Wort hat bei ihm seine Bedeutung und Bestimmung — da ist nichts aufs Geratewohl Gemachtes, nichts für den Galeriespektakel Berechnetes, nichts Ordinäres, Komödiantenmäßiges, sondern alles künstlerisch durchdacht und ausgeführt«. Neben Roger waren Fräulein Tietjens (Valentine), Fräulein Liebhardt (Königin) und Herr Draxler (Marcel) Gegenstand schmeichelhafter Auszeichnung. Roger trat noch als Prophet, Georges Brown (»Weiße Dame«) und Edgardo (»Lucia«) immer mit demselben Erfolg auf. Überall stand bei Roger der Vortrag hoch über dem Stimmvolumen und überall verlieh sein geistiges Verständnis der Aufgabe eine Weihe, die eben den Künstler offenbarte. Nirgends begegnete man dem Gemeinen, Gemachten, Gespreizten und Handwerksmäßigen, sondern in allem, was er schuf und bot, war Adel — »die Aristokratie der Intelligenz«.



Louise Liebhardt.

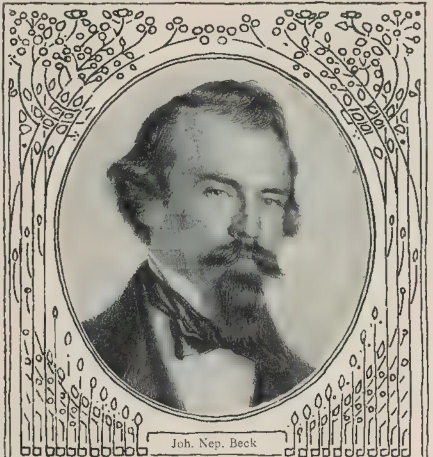
Am 18. Dezember 1858 wurde Mozarts »Don Juan« zum ersten Mal mit Rezitativen gegeben. Die Arie des Masetto und die der Elvira (à la Händel) wurde nicht mehr weggelassen, auch Ottavio sang seine beiden Arien. Es war die 257. deutsche Vorstellung der Oper und die 301. im Kärntnerthor-Theater. »Schon des Morgens balgten sich die Leute um Sitze an der Kassa«.

Die übrigen Novitäten des Jahres waren nicht von Bedeutung. Die kleine Oper »Die Alpenhütte« von Adam (28. August 1858) scheint noch am besten gefallen zu haben. Ergiebiger war das Jahr 1859. Die Vorstellungen des Opernhauses wurden merkwürdigerweise trotz der wenig erfreulichen Nachrichten vom Kriegsschauplatz nicht unterbrochen und das Repertoire durch sie kaum beeinflußt. Der Krieg war schon erklärt und man gab noch am 18. Mai eine Novität »Elisa Valasco« von Pacini und am 3. Juni

[1] Im Thaliatheater gab man am 18. September 1858 einen parodierenden Schwank von J. Böhm: »Der falsche Lohengrin und die boshafte Zauberin«, Musik von Kapellmeister Stolz (!). Die Presse berichtet darüber: »Es ist mitunter schwer, nicht eine Parodie auf sich selbst zu schreiben, und in diesen Fall kam .... J. Böhm .... Das Erscheinen von sechs alten Weibern, die Verwandlung des Schwans in einen Gänserich, die Verzerrung der sinnreichen Einrichtung der Zwischenaktscourtine der Oper sind sicher keine gelungenen Züge. Die Musik ist ebensowenig gelungen, mitunter schlägt sogar der Ernst der Wagnerschen Komposition schmerzlich störend durch. Die Einführung von vier verstimmten Trompeten und andere Auskunftsmittel mehr, treffen das Wesen der Wagnerschen Musik sicher nicht«. Reiche Ausstattung, Metamorphosen des Mondes begleiten physiognomisch die Szene. Fräulein Alliani (!) als Lokalsängerin wird gelobt.

Die Theaterzeitung findet, der Dialog sei zu »witz- und spaßarm«, die Musik aber, »halb parodierend, halb originell« sei ein kleines »Meisterstück«.

die Oper »Fiorina« von Pedrotti. Schon am folgenden Tage (4. Juni) wurde die Schlacht bei Magenta geschlagen, am 24. die von Solferino, deren unglücklicher Ausgang das Zustandekommen der Präliminarien zu Villafranca am 8. Juli zur Folge hatte. Der Friede zu Zürich wurde erst am 10. November geschlossen und schon neun Tage darauf (19. November 1859) schwingt sich die Hofoper zur ersten Aufführung des »Tannhäuser« empor[1]. Hier sang Herr Grimminger den Tannhäuser, Frau Dustmann die Elisabeth, Fräulein Krauss die Venus, Fräulein Koudelka den Hirten, Herr Schmidt den Landgrafen und Herr Beck den Wolfram. Heinrich Proch dirigierte. Die Aufführung in der Hofoper war begreiflicherweise viel besser als die im Vorstadttheater. Nicht nur Chor und Orchester, auch die Ausstattung war würdiger und dem künstlerischen Zweck weit mehr entsprechend. Das Publikum schien nun vollends von Wagner entzückt zu sein, denn noch in demselben Jahre wurde »Tannhäuser« 8 mal und der »Lohengrin« 5 mal gegeben, was innerhalb sechs Wochen immerhin etwas sagen will. Die Kritik aber war bissiger als je.



Joh. Nep. Beck

Kapellmeister Esser (l. c., Seite 1358) schreibt an Schott: »Der ,Tannhäuser' hat sehr gefallen, wenigstens wurde nach der Ouvertüre und dem Schlusse der Oper ein großer Spektakel gemacht. Die Aufführung war im ganzen gelungen, doch war mir Proch an vielen Stellen zu langweilig, besonders beim Sängerkrieg, wo ohnedies Wagner selbst nicht sehr unterhaltend ist«.

Hanslick bemerkte, daß jedes Lob über den ,Tannhäuser' merklich herabsinke, sobald vom absoluten Wert seiner Musik gesprochen werde; der relative Wert in dem armseligen Repertoire unserer Tage unterliege keinem Zweifel. Die Personen des ,Tannhäuser' seien keine individuellen Charaktere, sondern nur personifizierte Schatten, die musikalische Erfindung dürftig und ungleich, hingegen sei ein dekoratives Talent Wagners unverkennbar. Hingegen sagt Zellner in den Blättern für Musik, Wagner sei wohl reich an Melodien, nur müsse man sich bequemen, sie nicht immer dort zu suchen, wo man sie nach dem gewöhnlichen Opernzuschnitt vorzugsweise zu finden gewohnt war: im Munde des Sängers. Zellner hat nur die Länge des zweiten Finales und dann das Überwiegen eines didaktischen Elements im Sängerkrieg auszusetzen.

Das Verhalten der Wiener Kritik machte übrigens im Ausland nicht geringes Aufsehen, so daß in der Leipziger Neuen Zeitschrift für Musik ein Aufsatz über Musik und Publikum in Wien erschien (1859, Nr. 26, S. 225).

Er konstatiert zunächst, daß der »Tannhäuser« in Wien entschieden »durchgegriffen« hat und über die Darstellung nur Erfreuliches zu berichten sei. Namentlich sei die Dustmann eine »vorbestimmte Wagner-Sängerin und Darstellerin«. Der Kritik aber wird Beschränktheit, Haltlosigkeit, Phrasenreiterei vorgeworfen, es fehle die »sittliche Hoheit«. »Statt das Publikum über die wichtigsten Fragen der Gegenwart zu orientieren, verwirrt sie das Urteil und so ist es geschehen, daß das Publikum der Kritik über den Kopf gewachsen ist, nachdem es instinktiv das Richtige erkannte«. Nun folgen einige Auszüge aus Wiener Kritiken. »Nur vorwärts, zugekrittelt, was siegen soll, wird, trotz der Anstrengungen der Wiener Rezension, siegen«.

Dem »Lohengrin« und »Tannhäuser« folgte im nächsten Jahr auch »Der fliegende Holländer«[2] (2. November 1860); im alten Hause 48 mal aufgeführt. Den Holländer sang Herr Beck, die Senta Fräulein Krauss, die Mary Fräulein Weiß, den Erik Herr Walter, den Daland Herr Mayerhofer und den Steuermann Herr Erl. Esser dirigierte. Trotzdem Wagner in diesem Werke dem Stil der älteren Oper näher stand, scheint er doch das Publikum mehr befremdet zu haben als im »Lohengrin«. Es war offenbar

[1] Das Theater an der Wien führte am 27. Februar 1852 einen »Tannhäuser« von Heinrich Ritter von Levitschnigg auf (Zauber- und Ausstattungsstück), Musik von Franz von Suppé, und hatte damit ungeheuren Erfolg. An ihm erkannte man ganz deutlich, daß der Grundzug des Sujets — der Gegensatz von sinnlicher und geistiger Liebe — der alten Wiener Lokaloper entnommen war, einer wahren Fundgrube zahlloser Motive, die in dem geläuterten Stil der späteren deutschen Romantik (Oper und Schauspiel) immer wieder benützt wurden. In Wien trat der genannte Gegensatz in Kauers »Donauweibchen« und Grillparzers »Melusine« besonders deutlich hervor. Die bekannte Parodie Nestroys ist von ihm unter Mitwirkung Carl Treumanns und des Seniors der Burschenschaft »Silesia« verfaßt.

[2] Das Theater in der Josefstadt gab schon am 1. November 1845 einen »Fliegenden Holländer«, romantisch-komisches Märchen mit Gesang, Gruppierungen und Tänzen, in 2 Akten, nach einem holländischen Seemärchen von J. C. Gulden, Musik von Binder. Gulden war zur Zeit der Zauberspiele und Zaubermärchen einer der beliebtesten Dichter der Leopoldstädter Bühne. Man las statt seines Namens oft nur die Bezeichnung »Verfasser des Waldbrand« auf dem Theaterzettel. Im »Holländer« hat Gulden keinen glücklichen Wurf getan. Daß Oceanus und der Holländer im Wiener Jargon verkehren, daß die Leute am Kap der guten Hoffnung so sprechen wie am Strande des Alserbaches, erinnerte wohl an eine Parodie, aber an eine unfreiwillige.






Der Holländer (Joh. Nep. Beck).
Senta (Gabriele Krauss).
Erik (Gustav Walter).
Matrose Dalands.

Figurinen von Albert Decker zu Richard Wagners Oper »Der fliegende Holländer«.
(Erste Aufführung in Wien am 2. November 1860.)



Figurine von Alb. Kretschmer. Lysiart (J. N. Beck) in Webers Oper »Euryanthe«.

noch nicht daran gewöhnt, das mit solcher Meisterschaft gezeichnete Stimmungsbild die ganze Oper hindurch festzuhalten und ließ sich durch die Stilmischungen in der Musik mehr als nötig beeinflussen.

Selbst die Blätter für Musik erklärten einiges im »Holländer« für ganz unverständlich. »Eine Pensionärin, der übermäßige Romanlektüre den Kopf verdreht hat, kann sich allenfalls in das Bild eines ihrer Phantasiehelden verlieben, aber ein gesundes norwegisches Schiffermädchen sei für diese Schwärmerei unzugänglich«. Der Typus der Melodie, der im »Lohengrin« edel ist, erscheine im »Holländer« robust und banal, hingegen entwickle der Rythmus mehr Mannigfaltigkeit als im »Lohengrin«. Hanslick behauptet, daß die Melodien Wagners von rührender Unselbständigkeit seien, »nur in der Behandlung des Orchesters finden wir die größten Errungenschaften Meyerbeers und Berlioz' zu dem hinzugebracht, was uns Weber und Marschner bereits besser und ursprünglicher gegeben haben. Trotzdem hat uns der »Holländer« im ganzen erfreulicher berührt als »Lohengrin« und »Tannhäuser«.

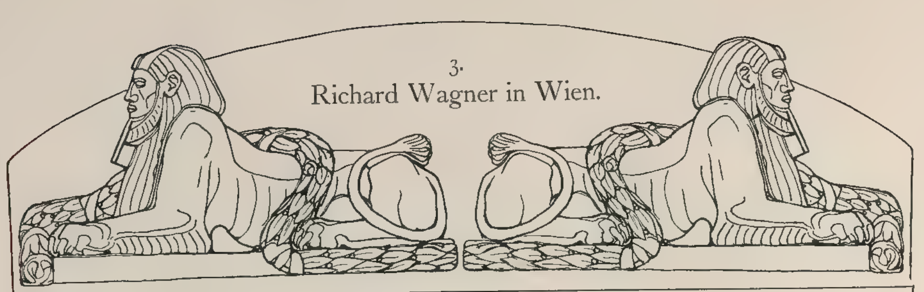


Figurine von Alb. Kretschmer. Titelrolle (Th. Tietjens) in Webers Oper »Euryanthe«.

Die Besprechung in der Wiener Zeitung (von C. D.) ist die einzige, die sich etwas eingehender mit der Dichtung befaßt und erwähnt, daß in allen drei Opern Wagners der Held von der unendlichen Sehnsucht erfüllt werde, Mensch zu werden und sich aus dem Element, in das ihn ein mystisches Verhängnis verstrickt hat, loszuringen. Alle drei Helden blicken nach dem Weibe als der einzigen erlösenden Kraft, aber gerade in diesem mystischen Zug der drei Opern erblickt der Referent einen wesentlichen Nachteil, da die Handlung nur mit Zuhilfenahme allegorischer Deutung verständlich sei; deshalb sei auch der poetische Wert der Dichtung sehr gering.

Die Musik zum »Fliegenden Holländer« sei der weitläufigste Kommentar zur chromatischen Skala, die Ouvertüre ein monströses, völlig ungenießbares Produkt. Rich. Wagner gebricht es an musikalischer Erfindungskraft ebenso wie an der dramatischen. Zum Schlusse ist erwähnt, daß die Ausstattung sehr gut und die letzte Szene, in der Senta und der Holländer aus dem Meere zum Himmel steigen, durch ein Transparentbild dargestellt war.

Nach den starken Erfolgen Richard Wagners, dessen Werke die Musiker vollauf in Anspruch nahmen, wurden andere Komponisten kaum berücksichtigt und wieder erscheint gerade jetzt Lortzing mit einer komischen Oper im Kärntnerthor-Theater. Am 21. Jänner 1860 wurde »Der Wildschütz« gegeben, im ganzen 11mal, um dann für längere Zeit vom Repertoire zu verschwinden. Die große Oper, durch Meyerbeer und Wagner vertreten, war zu mächtig geworden, um der Spieloper noch Raum zu lassen und auch die Ballette hatten derart an Ausdehnung gewonnen, daß es nicht mehr nötig war wie früher, eine kleine Oper vorher zu geben. So wird die komische Oper, ob sie nun den ganzen Abend ausfüllt oder nur einen Teil, vollständig vernachlässigt. Die Ballette des Jahres, unter denen die Werke von Taglioni eine große Rolle spielen, waren: »Satanella«, »Der Kaminfeger in London«, »Gisela«, »Die verwandelten Weiber«, »Karnevals Abenteuer in Paris«, »Robert und Bertrand«, »Das übel gehütete Mädchen«, »Die Insel der Liebe«. Von diesen war Taglionis »Satanella« (Musik von Hertel) ohne Zweifel das prächtigste, das schon durch den exotischen Stoff, dann auch durch effektvoll arrangierte Gruppentänze beim Publikum Anklang fand. »Gisela oder die Willis« von Adam hatte die hübscheste Musik und »Karnevals Abenteuer« unterhielten die Zuhörer durch das humoristische Sujet, das dem Ballett viele Aufführungen sicherte.



3. Richard Wagner in Wien.

Das Jahr 1861 bedeutet einen völligen Umschwung in dem Spielplan des Kärntnerthor-Theaters. Richard Wagner kam im Mai dieses Jahres nach Wien und hatte hier Gelegenheit, seine Opern aufgeführt zu sehen, den »Lohengrin« sogar zum ersten Mal in seinem Leben. Über diese Vorstellung schreibt Zellner in den Blättern für Musik: »Wie sich doch die Zeiten ändern. Vor fünf Jahren war Richard Wagner ein perhorreszierter Name, heute spielen seine Opern vor vollen Häusern, heute machen die Feuilletonisten höchstens noch die Faust im Sack oder sagen gar dem von ihnen geschmähten Komponisten die liebenswürdigsten Dinge ins Gesicht, wenn sie gerade das Unglück haben, in ihrer beirätlichen Stellung mit ihm persönlich verkehren zu müssen.[1] Heute studieren die Wiener Musiker Wagners Partitur«. Die denkwürdige Vorstellung, in der Wagner zum ersten Mal seinen »Lohengrin« hörte, fand am 12. Mai 1861 statt. Wagner hatte schon während der Proben Tränen der Rührung vergossen, er kam, wie Zellner berichtet, nach jedem Akt auf die Bühne, um den Darstellern zu danken; aber vor übergroßer innerer Bewegung sei ihm jedesmal die Stimme erstickt. In der Vorstellung sang Frau Ellinger die Ortrud; sie soll, nach Zellner, weit besser gewesen sein als ihre Vorgängerin, Fräulein Csillag, nach dem Bericht der Wiener Zeitung aber weit schlechter. Herr Rudolf als Telramund machte einen beklagenswerten Eindruck, nur Frau Dustmann als Elsa war eine ideale Darstellerin und Herrn Ander als Lohengrin gebührte für seine bewunderungswürdige Leistung die Palme des Abends. Wagner dankte schließlich in einer kurzen Anrede, in der er tiefbewegt bekannte, den »Lohengrin« von einem Künstlerverein gehört zu haben, dem er keinen zweiten an die Seite setzen könne, aufgenommen von einem Publikum in einer Weise, daß er beinahe eine Last fühle.

Schon 1858 berichtet Wagner aus Venedig in den Briefen an Minna: »Am meisten Freude macht mir doch Wien. Kirchberger hat in Wien alle Aufführungen des ‚Lohengrin' gesehen, nachdem er früher in Weimar ihn oft gehört hatte. Der sagt nun, daß man sich etwas Vollendeteres und Hinreißenderes gar nicht denken könnte; er hätte die Oper gegen Weimar (trotz Liszt) rein gar nicht wiedererkannt. Aber auch alle, alle, vom ersten bis zum letzten seien ausgezeichnet und man käme aus dem Entzücken nicht heraus. Ander als Lohengrin bezaubernd und so alles: Orchester, Chor unübertrefflich. Das bestätigte auch Fürst Dolgoruki. Und vor allem der Erfolg! Wie wäre der sonst gleich mit ‚Lohengrin' in Wien möglich gewesen? Das Publikum soll applaudieren wie wahnsinnig und jede Vorstellung ein wahres Fest sein. — Ich gestehe, so etwas zu hören, würde mir endlich einmal Freude machen. Ich habe natürlich für Wien nun eine große Vorliebe gewonnen und Dir — denke ich — sollte es dort auch gefallen. Nun, wir werden ja sehen! Nur nicht zu ungeduldig! Aber es wird plötzlich einmal alles prachtvoll werden und wir beide werden uns ansehen und verdutzt uns fragen: Nein, wo staken wir nur bisher? Haben wir geträumt?« Und als Wagner 1861 selbst den »Lohengrin« hörte, berichtet er, daß er vor Ergriffenheit kaum auf den Beinen stehen konnte. »Kurz, das ist hier eine himmlische Oper; eine Masse herrlicher Stimmen, eine schöner wie die andere — Chor, Orchester — hinreißend. Dustmann und Ander! Mit diesen beiden unbedingt ‚Tristan und Isolde'«.

Die Wiener Zeitung erwähnt, daß der Anteil, den das Publikum an den Schöpfungen Wagners nehme, zum Teil auch dem Umstand zuzuschreiben sei, daß man erst vor kurzem von den Mißerfolgen erfahren habe, die Wagner mit seinem »Tannhäuser« in Paris beschieden waren. Dafür wollte man sich in Wien durch besonders günstige Aufnahme Wagners revanchieren. Der Berichterstatter fügt hinzu, daß die Ovationen einen so stürmischen, spontanen, ja herzlichen Charakter hatten, daß sie selbst denjenigen nicht gleichgültig lassen konnten, der ihnen, wie der Schreiber des Berichtes, nur sehr bedingt beizustimmen vermochte. Die freundlichen Kundgebungen gingen fast ausschließlich von der Galerie aus, wobei der Referent bemerkt, daß er diese Tatsache keineswegs als Herabsetzung des Erfolges erwähne.

[1] Die Bemerkung ist gegen Hanslick gerichtet, der damals als musikalischer »Beirat« — allerdings nur nominell — der Direktion der Hofoper angehörte.

Im allgemeinen halte auch er es unter allen Umständen mit der Galerie. Trotz alledem aber spricht er über Wagner als Künstler ein verdammendes Urteil: »Wagner ist kein Genius, ja er ist nicht einmal eine künstlerische Natur im eigentlichen Sinn, aber er ist ein energischer Geist, in dem viel lebt und arbeitet, und dem eine Stelle in der Kunst- und Kulturgeschichte nicht entgehen kann, wenn auch in dem Gemälde, welches sie von ihm aufstellen wird, die dunkeln Partien die lichten in den Hintergrund drängen werden«.

Am 18. Mai gab man Wagner zu Ehren den »Fliegenden Holländer«. Wieder bereitete man ihm stürmische Ovationen. Wagner versuchte ebenso, wie nach der »Lohengrin«-Vorstellung, dem Publikum mit einigen Worten zu danken, »aber der tiefergriffene Mann vermochte am Schluß kaum mehr als einige Worte des Dankes hervorzubringen«. Mayerhofer, Beck, Walter, Erl, die Dustmann und die Krauss sangen in dieser Aufführung. Noch projektierte man für Wagners Geburtstag (22. Mai) eine Festvorstellung des »Tannhäuser«, die jedoch der Meister ablehnte, da »erstlich für jetzt der Wolfram nicht gut besetzt ist, auch Esser nicht dirigiert; ich fürchte, keine so zufriedenstellende Aufführung zu haben« berichtet er in einem Brief an Frau Minna vom 20. Mai 1861. Schon zu der Zeit war die Rede von den Proben zu »Tristan«, die jedoch keinen erfreulichen Fortschritt nahmen. Kapellmeister Esser schreibt darüber am 27. Oktober 1861 an Schott in Mainz:

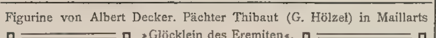
»Richard Wagner befindet sich noch hier. Er wartete die Ankunft seiner Protektrice, der Fürstin Metternich, ab, welche vor einigen Tagen hier eingelangt ist. Wagner hatte das hiesige Orchesterpersonal eingeladen, ihm einige Nummern aus ‚Tristan und Isolde' vorzuspielen, und dies wurde denn auch gestern ausgeführt. Es ist alles brillant kombiniert und mit großem Geist instrumentiert und gemacht, eine wohltuende Erfindung im musikalischen Sinn ist jedoch im ‚Tristan' nicht zu finden. Es ist eine Musik, die für nervöse Menschen geradezu gesundheitsschädlich ist. Übrigens wurde sehr viel applaudiert und Wagner selbst befand sich in der seligsten Aufregung. Die Fürstin Metternich war auch in der Probe gegenwärtig. Morgen führen wir ihr zu Ehren den ‚Fliegenden Holländer' auf und im Frühjahr soll dann endlich ‚Tristan und Isolde' geboren werden, wenn nicht wieder neue Hindernisse entgegentreten«.


Gabriele Krauss

Das größte Verdienst an dem Zustandekommen der Wagner-Vorstellungen hatte ohne Zweifel Kapellmeister Esser. Es war nicht so leicht, sich für Wagner einzusetzen, da Esser sehr wohl wußte, daß er damit einer ganzen Reihe maßgebender Persönlichkeiten in Wien keinen Gefallen erweise. Insbesondere wendet sich Esser in seinen Briefen an Schott gegen die »Herren Hanslick, Zellner und die Gesellschaft von Doktrinären, welche mit ihrem Dilettantismus die Rezensionen füllen. Diese Herren können einem einfachen Menschenkind allen Geschmack an der Musik verleiden — wenn man ihre Artikel liest«. Und an einer andern Stelle wendet er sich gegen die Herren Bagge und Hanslick, von denen er sagt, »sie werden doch nich denken, daß sie mit ihren Zeitungsartikeln den Gang und die Entwicklung der Kunst aufhalten werden«. Ganz entsetzt ist Esser über den »bornierten Unsinn Hanslicks in der Neuen Freien Presse«, worin dieser schreibt, »daß Wagner einen großen kulturhistorischen Zweck verfolge, daß ihn aber Rubinstein (! ! !), nach Essers Meinung ein talentvoller, aber höchst schlampiger, kritikloser und sehr konfuser Komponist, an Talent übertreffe«. An dem Kunstwerk Wagners hat Esser nur allmählich und auch da nur innerhalb gewisser Grenzen Gefallen gefunden, aber er hat doch wenigstens dem Komponisten selbst keine Schwierigkeiten in den Weg gelegt und hat sich mit der Einstudierung des »Tristan«, der, wie er selbst sagte, über seinen Horizont ging, die redlichste Mühe gegeben.



Figurine von Albert Decker. Pächter Thibaut (G. Hölzel) in Maillarts »Glöcklein des Eremiten«.





Figurine von Albert Decker. Rose Friquet (M. Wildauer) in Maillarts »Glöcklein des Eremiten«.

Bevor wir in der Darstellung dieser »Tristan«-Vorbereitungen weitergehen, müssen wir noch dreier Novitäten gedenken, die das Jahr 1861 gebracht hat: die erste war Rubinsteins »Kinder der Heide« (23. Februar 1861), die nur 4mal gegeben wurden. Die zweite Novität war die Aufführung von Maillarts »Glöcklein des Eremiten« (14. September 1861). Auch dieses leichte, gefällige und melodiöse Werk fand keine Gnade vor der Kritik. Da sie nun schon Nicolai, Verdi, Wagner verkannt hatte und nun auch die leichte französische Spieloper verwarf, könnte man billig fragen, welche Musik ihr denn eigentlich recht gewesen sei. Mit ebenso großem Befremden als Bedauern konstatieren wir die Tatsache, daß Kritik und Publikum abermals ganz verschiedener Meinung waren. Zellner schreibt in den Blättern für Musik: Das »Glöcklein« macht keinen erbaulichen Eindruck. »Ein so entschiedener Mangel an Ursprünglichkeit, eine solche Überfülle an bald gespreizt sich blähenden, bald durch affektierte Naivität oder Trivialität anwidernden, stets aber innerlich hohlen, nichtssagenden Phrasen, eine solche Armut an Phantasie und Empfindung zählt glücklicherweise zu den seltenen Vorkommnissen in der Opernliteratur«. Im ganzen heißt es von der Oper, daß sie ein durch ein blödes Sujet keineswegs anlockendes Machwerk sei. »Wenn die Oper noch zwei bis drei Wiederholungen erfährt, so kann sie sich sehr glücklich schätzen«. Das Werk wurde übrigens bis zum Jahre 1866 13mal aufgeführt, hat sich insbesondere im neuen Haus bis auf den heutigen Tag im Repertoire erhalten und einer zunehmenden Beliebtheit erfreut. Bei der ersten Aufführung sang Fräulein Wildauer die Rose Friquet, Fräulein Liebhardt die Georgette, Herr Walter den Silvain, die Herren Mayerhofer und Hölzel die übrigen Partien; Proch dirigierte.

Die dritte Novität war Schuberts »Die Verschworenen« (19. Oktober 1861), die später unter dem Titel »Der häusliche Krieg« aufgeführt wurden. Ein großes Ereignis war die Darstellung der Oper eigentlich nicht, obgleich das Publikum an den wunderbaren Chören und den durchaus vornehm melo-

diösen Solopartien Gefallen fand. Ohne leisen Vorwurf für die Direktion der Oper ist auch diese Vorstellung nicht vorübergegangen, da die so lang vernachlässigte Oper wenige Tage vor der Wiener Aufführung in Frankfurt am Main zum ersten Mal über die Bühne ging und Wien sich gerade Schuberts hätte früher erinnern sollen als das Ausland.

Das Jahr 1862 bringt in rascher Aufeinanderfolge Ereignisse heterogenster Bedeutung auf die Bühne. Am 2. Jänner wird zunächst Mendelssohns »Heimkehr aus der Fremde« gegeben, die nach vier Aufführungen vom Repertoire verschwindet. Am 8. Februar 1862 kommt zum ersten Mal Gounods »Faust« zur Darstellung. Die Dustmann sang das Gretchen, Herr Schmidt den Mephisto, Ander den Faust, Fräulein Destin gab den Siebel, Fräulein Bettelheim die Marthe und Herr Hrabanek den Valentin; Dessoff dirigierte. Über die Dichtung war alles entsetzt, von der Musik jedermann entzückt, desgleichen von der Darstellung. Nur Zellner in den Blättern für Musik fiel über beide her: Textdichter und Komponisten. »Der Dichter hat keine Schlechtigkeit, sondern nur eine Eselei auf dem Gewissen. Wenn es in der Welt keine andere Musik gäbe als solche, wie sie Herr Gounod hier geliefert, würde das Vergnügen an der Musik gewiß zu den langweiligsten Unterhaltungen der Menschheit gehören, langweiliger vielleicht noch als das Angeln nach Weißfischen«. Im letzten Akt des »Faust« hatte man statt der charakteristischen Musik Gounods ein noch heute übliches, gehaltloses Schablonenballett eingefügt, zu dem der Kapellmeister und Ballettdirigent, Herr Strebinger, die Musik verbrochen hatte, und von diesem Strebinger sagte Zellner, er stehe Gounod gegenüber riesengroß in Beethovenscher Erhabenheit da. Kein Zweifel, nach diesen Bemerkungen hatte Herr Zellner auch keine Schlechtigkeit, aber eine viel größere Eselei auf dem Gewissen als der Textdichter des »Faust«. Die Oper wurde übrigens schon im alten Haus 103mal gegeben und war somit, da diese Aufführungen innerhalb acht Jahren stattfanden, überhaupt die meistaufgeführte Oper der Sechzigerjahre.



Charles Gounod.

Kurze Zeit nach dem »Faust« sah man im Operntheater den ersten Ausbruch einer sehr ernsten Stimmung, zu dem die politischen Ereignisse des Jahres Anlaß gegeben hatten. Am 26. Februar 1862 fand ein Théatre paré statt, das der Gemeinderat der Stadt Wien zur Verfassungsfeier gegeben hatte. Bekanntlich war im Februar der Versuch gemacht worden, mit dem sogenannten Februar-Patent eine Gesamtstaatsverfassung für Österreich in Kraft zu setzen. Daß der Versuch, auch Ungarn und die italienischen Provinzen in diese Verfassung einzubeziehen, später mißlang, brauchen wir hier nicht weiter auszuführen, aber damals glaubte doch noch ein Teil der leitenden Staatsmänner und hoffte namentlich die Wiener Bevölkerung, daß die alte Idee eines einheitlichen Reiches auch ohne Absolutismus

auf Grund einer Verfassung möglich sei. Es war der letzte Versuch eines verfassungsmäßigen Zentralismus, für den die Begeisterung so groß war, daß sie sich in einer Theatervorstellung feierlich aussprechen wollte. Man spielte zunächst die Ouvertüre zu »Leonore« von Beethoven, darauf folgte ein Prolog von Hebbel, gesprochen von Herrn Lewinsky, dann Tanzszenen aus dem Ballett »Gräfin Egmont«, endlich Schillers »Lied von der Glocke«, dramatisch dargestellt, mit der Musik von Lindpaintner. Man stelle sich bei dem vertrauensseligen und für die neue Verfassung kindlich schwärmenden Publikum die Wirkung der Worte vor: »Fest gemauert in der Erden steht die Form aus Lehm gebrannt« und male sich die allgemeine Befriedigung aus, als es am Schluß des Gedichts hieß: »Friede dieser Stadt bedeute, Friede sei ihr erst Geläute«. Als letzte Nummer folgte ein allegorisches Schlußtableau.

Abgesehen von den erwähnten Vorstellungen im Zusammenhang mit politischen Ereignissen bildeten Proben zu »Tristan« noch immer die größte Sorge des Operntheaters. Wiederholt berichtet Esser in seinen Briefen an Schott über die Schwierigkeiten, die ihm selbst und den Hauptdarstellern das neue Werk bereite. Wagner hatte sich mittlerweile in Penzing bei Wien niedergelassen, wo er an seinen »Meistersingern« arbeitete und trotz seiner mißlichen finanziellen Lage ein Leben führte, das seinen Gegnern Gelegenheit zu allerlei spöttischen Ausfällen gab[1]. Am 15. November 1862 war die Arbeit an den »Meistersingern« so weit gediehen, daß Wagner in einer Gesellschaft im Hause des Primararztes Dr. Standhartner den vollständigen Text seiner »Meistersinger« vorlesen konnte. Esser berichtet darüber in seinen Briefen:

»Vor einigen Tagen las Wagner in einer Gesellschaft, welcher ich beiwohnte, das Textbuch seiner ‚Meistersinger' vor. Ich muß gestehen, daß dies einen großen Eindruck auf mich machte und daß ich einen großen Erfolg von dieser Oper erwarte, wenn er als Komponist nicht wieder verdirbt, was er als Operndichter gut gemacht hat. Der allgemeine Eindruck der Vorlesung war, daß es ein vortreffliches Schauspiel mit Musik geben könne. Wie man das Ding komponieren könne, welches Wagner eine komische Oper nennt, ist uns allen ein Rätsel, dessen Auflösung durch den Komponisten wir ruhig abwarten müssen.

Der Komponist Brahms befindet sich schon längere Zeit hier und hat neulich bei Hellmesberger ein Quartett zur Aufführung gebracht, welches mit eisiger Kühle aufgenommen wurde und auch mich sehr kalt ließ. Ob er mit seinem gestrigen Konzert glücklicher war, habe ich noch nicht erfahren«.[2]

Im Dezember des Jahres 1862 hatte Wagner mit seinen Konzerten im Theater an der Wien einen ungeheuren Erfolg errungen. Das erste fand am 26. Dezember 1862 statt und wurde am 1. Januar 1863 durch ein zweites Konzert noch überboten. Das Hofopernorchester hatte sich mit der Burgkapelle und dem Orchester des Theaters an der Wien vereinigt und bildete einen musikalischen Komplex von 24 ersten und 24 zweiten Geigen, doppelt besetzten Bläsern und 3 Harfen. Wagner leitete diese Massen mit ebensoviel Feuer als Festigkeit. Sein Taktschlag war von musterhafter Deutlichkeit, die große Massen sicher zu beherrschen vermochte, anderseits war auch die Leistung des Orchesters eine ausgezeichnete, so daß Wagner laut zu Hellmesberger die Worte sprechen konnte, er habe in solcher Vollendung seine Musik nie spielen hören und werde sie schwerlich auch je wieder in dieser Weise anderswo erleben. Der Ritt der Walküren und Siegmunds Liebeslied mußten wiederholt werden.

Nach dem Bericht Weißheimers wurde Wagner 23mal gerufen und hielt zuletzt eine reizende Ansprache an das Publikum. Bemerkenswert ist, daß in der Loge neben Weißheimer damals auch Johannes Brahms saß. Er blieb während des ganzen Konzerts kühl und zurückhaltend. Als Weißheimer

[1] In diese Zeit fallen bekanntlich auch die Affären Wagners mit der nachgerade berühmten Putzmacherin Bertha (Maretscheck), über die jetzt in der jüngsten Schrift von Ludwig Karpath interessante und verläßliche Aufschlüsse gegeben worden sind. (Karpath Ludwig: Zu den Briefen Richard Wagners. Berlin 1906.) Die Briefe wurden der Adressatin gestohlen und kamen, man weiß nicht wie, in den Besitz von Johannes Brahms. Dieser übergab sie Etienne, dem Herausgeber der »Neuen Freien Presse«, zur Veröffentlichung, worauf Spitzer die bekannten satyrischen Feuilletons schrieb. Von Spitzer kaufte die Briefe Johann Faber, der sie, ohne die Provenienz zu ahnen, wieder an Brahms schenkte. Im Nachlaß des Tonkünstlers wurden sie noch vorgefunden. Erst lange nach seinem Tode wurde das ganze Schicksal der Briefe, insbesondere der Anteil Brahms, bekannt. Siehe Wittmanns Feuilleton der »Neuen Freien Presse« vom 10. Mai 1908. Weniger bekannt, aber nicht minder charakteristisch sind die Erzählungen von Wagners Dienstmädchen Prucha, zuerst veröffentlicht in »Moravská Orlice«, übersetzt in der »Zeit« vom 7. Juni 1907. — [2] Ein eigentümlicher Zufall wollte es, daß Wagner und Brahms ihre ersten Konzerte in Wien fast gleichzeitig gaben. Wagner am 26. Dezember 1862 mittags, Brahms debütierte am Nachmittag desselben Tages mit dem B-dur-Sextett bei Hellmesberger. Wagner am 1. und 11. Jänner 1863 im Theater an der Wien, Brahms am 6. Janner in der Gesellschaft der Musikfreunde. Hanslick schrieb damals: »Solche Kompositionen (wie das B-dur-Sextett) sind in ihrer liebenswürdigen Bescheidenheit eigentlich die beste Kritik und Replik auf die Großtaten der Zukunftsmusik. Brahms ist eben durch und durch Musiker, während man von Wagner und Liszt sagen könnte, was Plutarch von Damon, dem Musiklehrer des Perikles berichtet: Er war ein Sophist ersten Ranges und scheint sich hinter dem Namen der Musik versteckt zu haben«. Das war der erste Peitschenhieb zu der großen Hetze, die von den beiden Parteien, Brahms und Wagner, Dezennien hindurch in Wien geführt wurde.

ihn nach der hinreißenden Wiedergabe der »Faust«-Ouvertüre durch Zeichen zum Mitapplaudieren animierte, sagte er: »Ach, Herr Weißheimer, Sie zerreißen sich ja ihre Glacéhandschuhe«. Mit Wagner kam Brahms bei einem Besuch in Penzing in Berührung und spielte dort einige Stücke von Bach und seine Händel-Variationen[1]. Aus den Erinnerungen des Kapellmeisters Dunkel hören wir, daß Brahms bei der Korrektur und dem Kopieren der »Meistersinger«-Partitur, mit der Cornelius und Taussig beschäftigt waren, freiwillig und ohne viel Aufhebens davon zu machen, mitgeholfen haben soll[2].

Daß die Kritik diese Konzerte Richard Wagners nur mit hämischen Bemerkungen verfolgte, daß sie das Ende von Wagners Schaffenskraft schadenfroh prophezeite, wird uns nach den Gesinnungen, die sie bisher verriet, nicht mehr wundern. Nach den beiden Konzerten blieb Weißheimer in Wien, um den Kapellmeister Esser bei den Proben zu »Tristan« zu unterstützen. Er hatte namentlich den Solisten die Partien einzustudieren. Mit Ander ging es sehr schwer, denn der Tristan war »für seine Stimme zu tief, für seinen musikalischen Horizont aber zu hoch«, deshalb studierte ganz im geheimen auch Gustav Walter die Partie, aber Ander durfte das nicht wissen, sonst wäre er aus Kränkung überhaupt nicht zur Darstellung zu bewegen gewesen. Walter machte große Fortschritte, er traf die schwierigsten Intervalle ohneweiters vom Blatt; in wenigen Wochen hatte er die schwierige Partie inne. Frau Dustmann beherrschte die Isolde schon vollkommen, auch die Brangäne war bereits studiert, für Kurwenal war Hrabanek gewonnen, nur Beck wollte an den König Marke nicht heran, doch für ihn hätte durch ein Gastspiel, an das man auch schon gedacht hat, Ersatz geschaffen werden können. Es kam sogar ein »Befehl von oben«, die Oper müsse bald heraus. Alles schien aufs beste zur Aufführung bereit. Da kaprizierte man sich aber auf Ander als ersten Darsteller des Tristan, gewann durch seine Langsamkeit im Studieren und seine häufige Heiserkeit Zeit, die Aufführung zu verschieben, bis sich die für das Zustandekommen des Werkes günstige Stimmung verlief. Dann aber beeilte man sich, den »Tristan« ganz abzusetzen (nach 77 Proben). Daß somit die erste Wiener Aufführung des »Tristan« an der Unmöglichkeit scheiterte, das Werk überhaupt herauszubringen, ist nach Weißheimers Darstellung nicht wahrscheinlich; es müssen noch andere Ursachen maßgebend gewesen sein, die ja bei der planmäßigen Arbeit von Wagners Gegnern in Wien nicht so unwahrscheinlich sind. Bestimmte Beweise für die Schuld einzelner Personen lassen sich indes nicht finden.


Karl Mayerhofer

Für Wagner bedeutete das Scheitern des »Tristan« in Wien auch einen großen pekuniären Verlust und das war um so schmerzlicher, als er fast sein ganzes Leben hindurch (bis zur »Freundschaft« mit König Ludwig) sich in einer permanenten Geldverlegenheit befand. Wagners Freunde wußten sich nicht mehr zu helfen. Da sandte ihm die Kaiserin von Österreich tausend Gulden und Wagner war für den Augenblick gerettet.

Lange sollte freilich die günstige Lage Wagners nicht andauern. Bei der geringen Vertrautheit des Meisters mit wirtschaftlichen Fragen und der geringen Beachtung der Notwendigkeiten des täglichen Lebens war er bald in derartige finanzielle Schwierigkeiten geraten, daß seine Abreise von Wien nur eine Frage der Zeit war. Die wenigen Tage, die er hier noch verlebte, benutzte er dazu, um auf Anregung Friedrich Uhls seine Abhandlung über das Wiener Hofoperntheater zu schreiben[3].

[1] Kalbeck: Johannes Brahms, 2. Band, 1908, S. 117. — [2] Dunkel: Erinnerungen l. c. — [3] Wagner: Gesammelte Schriften, Band VII. Das Wiener Hofoperntheater (1863).

Ausgehend von dem Grundsatz Kaiser Josefs II., daß das Theater »zur Veredlung der Sitten und des Geschmacks der Nation beizutragen habe«, bedauert Wagner die Notwendigkeit alltäglicher Vorstellungen und schlägt vor, erstens ihre Zahl auf die Hälfte herabzumindern, zweitens auch von diesen einen Teil durch das Ballett besorgen zu lassen. Er bedauert ferner drittens das Chaos des Stils, das durch Aufführungen von Opern verschiedenster Art entstehe, viertens das individuelle Vordringen der Sänger auf Kosten des Ganzen, er beantragt fünftens die Anstellung eines Gesangsdirektors, Orchesterdirektors und Regisseurs, deren Leistungen der Direktor zu überprüfen habe. Er wünscht sechstens, daß der Direktor eine der genannten Funktionen schon früher versehen hat. Aber die Wahl könnte mit großer Freiheit erfolgen, so »daß der Entscheidung des Direktors meistens nur Maßregeln vorbehalten bleiben, deren Vorbereitung sehr leicht von einem wirklichen praktischen Geschäftsführer, an welchen artistische Anforderungen nicht zu stellen sind, besorgt werden kann«. Wagner wünscht also nicht eine Kumulierung des Direktors mit dem Gesangsmeister, Orchesterleiter oder Regisseur.[1] Für die ausfallenden Opernabende empfiehlt Wagner siebentens eine italienische Stagione.

Die von Wagner gerügten Fehler waren keineswegs spezifische Mängel des Wiener Hofopern-theaters, sondern der Entwicklung des Theaters überhaupt. Es ist ihnen zum Teil schon durch eine Vergrößerung des Personals begegnet worden, die es ermöglichte, daß für jeden bestimmten Stil auch bestimmte Künstler vorhanden sind (wenn die Direktion deren Aufgaben richtig verteilt), daß somit das Stilchaos nicht ärger wird, als wenn einige Monate hindurch deutsche und dann wieder italienische Sänger singen. Ein halbes Jahrhundert hindurch hat die Wiener Kritik die Pflege der deutschen Kunst empfohlen und die Italiener scharf kritisiert, zuweilen sogar eine Stagione überhaupt verworfen, dem Kärntnerthor-Theater ist oft genug die Pflege italienischer Opern als Todsünde von Deutschland aus vorgeworfen worden (Spohr) und nun empfahl ein deutscher Künstler selbst die italienische Stagione! Die Berücksichtigung des Balletts war in Wien immer groß genug. Auch sie wurde zum Vorwurf erhoben und nun Wagners Vorschlag! Mit den Anschauungen unter fünftens, sechstens und siebentens können wir uns nur einverstanden erklären. Wir betonen gern und ausdrücklich, daß ein »praktischer Geschäftsführer« als Direktor der Anschauung des größten Musikdramatikers des Jahrhunderts durchaus entsprach. — Wagners letztes Auftreten in Wien fand in dieser Periode in einem Konzert am 27. Dezember 1863 statt. Es wurde aufgeführt: die Ouvertüre zum »Freischütz«, zu »Coriolan« und Beethovens »Eroica«. Herr Mayerhofer sang das Schusterlied aus den »Meistersingern« und das Orchester spielte als letzte Nummer des Programms Vorspiel und Schluß zu »Tristan«.


Jacques Offenbach.

Einen großen äußeren Erfolg hatte zur Zeit von Wagners Auftreten in Wien auch ein anderer Komponist, dessen Name sonst nicht neben ihm genannt zu werden pflegt: es war Offenbach. In dem im Jahre 1860 neu erbauten Kaitheater, dessen Leitung die Gebrüder Treumann übernommen hatten, fand am 1. November 1860 die Eröffnungsvorstellung mit Offenbachs »Tschin-Tschin« statt. Von dieser Zeit an waren seine Operetten auf dieser Bühne sowie im Carltheater und Theater an der Wien heimisch. Karl Treumann hatte selbst die meisten Texte der Offenbachschen Operetten übersetzt und für die deutsche Bühne eingerichtet und damit Erfolge erzielt, wie sie früher nur der Wiener Lokalposse und dem Volksstück beschieden waren. Nur kurze Zeit dauerte der Einfluß dieser neuen Operettenbühne, denn schon am 9. April 1863 wurde das Theater ein Raub der Flammen und Offenbachs Muse zog später in die schon erwähnten Vorstadttheater ein, wo sie so viel Anklang fand, daß jede von beiden Bühnen kein Mittel unversucht ließ, um nur zuerst in den Besitz einer Novität des Komponisten zu gelangen.

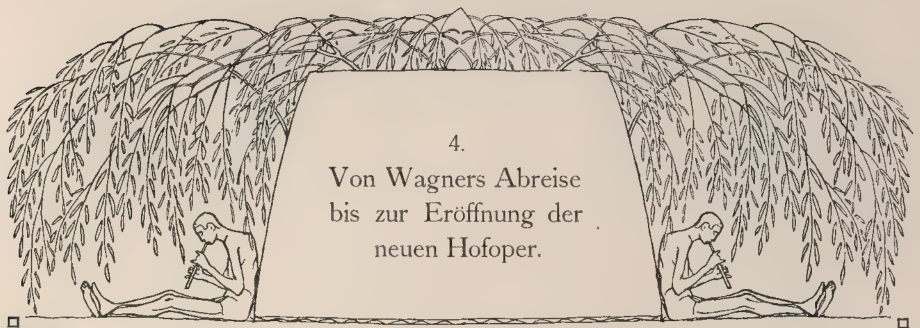
[1] Wagner: l. c. S. 286 (3. Auflage).







KAROLINE BETTELHEIM ALS „AFRIKANERIN"



4.
Von Wagners Abreise bis zur Eröffnung der neuen Hofoper.

Die beispiellosen Erfolge Offenbachs in den Vorstadttheatern veranlaßten auch die Direktion der Hofoper, ein Werk dieses Komponisten auf die Bühne zu bringen. Sie führte am 4. Februar 1864 »Die Rheinnixen« von Offenbach auf (Text von Wolzogen, nach Nuitter, bis 30. Oktober 1864 11 mal aufgeführt). Zellner nennt das Werk keine gute Oper, die Opernliteratur habe eine Menge dummer Texte aufzuweisen, aber so etwas Blödsinniges, unbegreiflich Abgeschmacktes, ja geradezu Miserables sei noch nicht dagewesen. Unter den Kritikern fand sich nicht eine Stimme, die für Offenbach eingetreten wäre. Der Komponist war aber beim Publikum so beliebt, daß er nach jedem Akt gerufen wurde.

Bald nach Offenbach gab man in der Oper Raimunds »Verschwender« zum Besten der in Schleswig-Holstein verwundeten Krieger. In Dänemark war der Krieg im Januar des Jahres 1864 ausgebrochen, am 18. April erfolgte die Erstürmung der Düppler Schanzen und erst am 30. Oktober der Friede zu Wien. Auf das Theaterleben der Hauptstadt hatten diese Ereignisse fast gar keinen Einfluß genommen. Die kleine Krise, die in der Direktion ausgebrochen war, wurde am 8. Juni 1864 durch die Ernennung Salvis zum wirklichen Direktor wieder behoben. Die Aufführung von Verdis »Maskenball« während der italienischen Stagione (1. April 1864) war die letzte große Tat der früheren Direktion. Beim Publikum fand die neue Oper viel Anklang, denn sie wurde bis 1869 39mal gegeben. Die Kritik machte auch dieses Werk Verdis gründlich herunter, wie überhaupt Verdi sich noch einer viel unliebenswürdigeren Behandlung zu unterwerfen hatte als Wagner. Im folgenden Jahr (1865) kam wieder Meyerbeer zu Wort. Seine »Dinorah«, von der schon zur Zeit der »Tristan«-Proben die Rede war und die der Komponist die längste Zeit nicht zur Aufführung überlassen wollte, weil das Hoftheater keine geeignete Vertreterin für die Titelrolle besaß, kam endlich am 11. März 1865 zur Aufführung. Die Murska sang die Titelpartie, Herr Beck den Hoël und Herr Eppich aus Graz den Korantin. Dessoff dirigierte. Es fällt auf, daß gerade dieses schwächste Werk Meyerbeers von der Kritik mit Wohlwollen behandelt wurde, was um so merkwürdiger war, als sie sonst die bedeutendsten Erscheinungen des Repertoires unnachsichtlich heruntermachte. »Man glaubt es kaum«, schrieb Zellner, »wie wohl es tut, einmal wieder eine Rezension über das Operntheater nicht nur ohne Bitterkeit, sondern mit warmem Wohlwollen schreiben zu können«. Woher die Wärme für diese unglückselige Oper stammte, dürfte bei dem bekannten vertraulichen Verhältnis Meyerbeers zur Wiener Opernkritik nicht schwer zu erraten sein.



Karoline Tellheim

Am 24. August 1865 erinnerte sich die Hofoper endlich des »Waffenschmieds« von Lortzing[1] und brachte ihn unter Dessoffs Leitung zur Aufführung. Fräulein Tellheim sang die Marie, Fräulein Bettelheim die Irmentraut, Herr Eppich den Georg, Herr Neumann den Grafen und Herr Behr den Waffenschmied. An die Glanzzeit Staudigls durfte man freilich nicht denken, wenn man den »Waffenschmied« der Hofoper mit dem des Theaters an der Wien im Jahre 1845 verglich; aber in Fräulein Tellheim hatte die Hofoper eine vorzügliche Kraft für das deutsche Singspiel gewonnen. Leider war jetzt in Wien die Stimmung nicht vorhanden, im Kärntnerthor-Theater die heitere Muse zu würdigen. Schon Mitte des Jahres 1865 waren die politischen Verhältnisse der Monarchie immer bedenklicher geworden und ein einziger Blick auf das Repertoire der Hofoper genügt, um uns zu zeigen, daß das ganze Theaterleben der Hauptstadt von einer schweren Sorge beeinflußt wurde. Am 14. August 1865, also zehn Tage vor dem »Waffenschmied«, wurde die Gasteiner Konvention abgeschlossen, die selbst in dem harmlosesten Politiker eine düstere Zukunft ahnen ließ. Innere und äußere Unsicherheit beunruhigten die Gemüter. Neue musikalische Unternehmungen fanden damals wenig Anklang, noch übte Wien auf das Ausland eine besondere Anziehungskraft aus. Nur ein großes Ereignis hat der Spielplan des Jahres 1866 aufzuweisen: es ist die Aufführung von Meyerbeers »Afrikanerin« am 27. Februar 1866, die übrigens schon seit langer Zeit vorbereitet war. Das Werk wurde noch in demselben Jahr 32mal aufgeführt und ging im alten Hause 70mal über die Szene. Eigentlich war auch diese Aufführung nicht das Ergebnis der Arbeit des Jahres, denn die Vorbereitungen dazu fingen schon viel früher an. Wieder bestand die Schwierigkeit, eine geeignete Vertreterin für die Titelpartie zu finden. Die Witwe Meyerbeers hatte sich vorbehalten, »die Zustimmung zur Aufführung in Wien von der konvenierenden Besetzung abhängig zu machen, und die Hofoperndirektion verpflichtete sich, bis zum Eintreffen dieser Zustimmung die Aufführung des Werkes zu unterlassen«. Diese Zustimmung ließ so lange auf sich warten, daß die »Afrikanerin« in den kleinsten Provinzstädten in Österreich früher gegeben wurde als in der kaiserlichen Hofoper. Die Witwe Meyerbeers dachte lange Zeit daran, für die erste Aufführung in Wien eine auswärtige Kraft zu gewinnen, zunächst Frau Viardot aus Paris, eventuell eine Schülerin von ihr, die in Hannover engagiert war. Ziemlich spät entschloß sie sich, die von der Direktion vorgeschlagenen Künstlerinnen gutzuheißen und dem Oberstkämmerer Fürsten Auersperg mitzuteilen, sie genehmige für die erste Vorstellung Frau Kainz-Prause[2] und die Alternierung mit Fräulein Bettelheim. Die Direktion aber änderte aus eigener Machtvollkommenheit diesen Vorschlag um und ließ in der ersten Vorstellung Karoline Bettelheim als Selika auftreten. Nicht ohne Bedenken sah man dieser ersten Aufführung entgegen, denn die Gegner der jugendlichen Künstlerin hatten ebensoviel Hebel in Bewegung gesetzt, ihren Erfolg zu hintertreiben, als sie selbst kein Mittel scheute, sich die Durchführung der neuen Partie zu sichern. Noch kurz vor der Aufführung wurden der Künstlerin Mitteilungen über die ungünstige Stimmung gemacht, die in Theaterkreisen, speziell in den Theater-Kaffeehäusern über Fräulein Bettelheim herrschte. »Wenn es umgeht, soll man sich ducken«, sagte ihr ein treuer Freund, »ganz Wien


Emilie Kainz-Prause als »Afrikanerin«

[1] Der »Waffenschmied« war übrigens ein Wiener Sujet, nach dem Lustspiel »Liebhaber und Nebenbuhler in einer Person« in vier Akten von Ziegler. Nach ihm komponierte Kauer, der Autor des »Donauweibchen«, ein Singspiel »Waffenschmied« in zwei Akten, zu dem Hensler den Text schrieb. Erste Aufführung im Freihaustheater am 28. September 1790. — [2] Stern: 50 Jahre Hoftheater.



Figurine von Alfred Albert. Vasco de Gama in Meyerbeers »Afrikanerin«.

ist gegen Sie, geben Sie die Rolle ab«. So ungünstig war die Stimmung freilich nicht, denn das große Publikum pflegt den internen Theaterfragen meist viel gleichgültiger gegenüber zu stehen, als die Koryphäen der Bühne sich gerne einbilden. Die Gegenpartei der Bettelheim verstummte sehr bald, als die Aufführung auch für die Künstlerin einen glänzenden Erfolg brachte. Viel gefährlicher als diese Gegner war die musikalische Beschaffenheit der Partie selbst, die zwar nicht für hohen Sopran, aber auch nicht für echten Alt geschrieben war. Deshalb erklärte Goldmark, der Freund und Lehrer der Künstlerin, nach der Generalprobe: »Noch ein solcher Sieg und Sie sind verloren«. In der Tat hat die Übernahme dieser Partie durch die ungewohnte Stimmlage dem Organ durchaus nicht genützt. Doch bald war Fräulein Bettelheim in der Lage, sich von der Bühne zurückzuziehen und sich in Konzerten, wo sie die ihrer Stimme liegenden Kompositionen selbst wählen konnte, noch lange ihrer hohen Kunst zu erhalten.



Figurine von Alfred Albert. Indische Priesterin in Meyerbeers »Afrikanerin«.

Die übrigen Künstler der ersten Vorstellung waren: Herr Beck als Nelusco, Fräulein Murska als Ines, Herr Walter als Vasco und Herr Schmidt als Priester; insbesondere Herr Beck wird als ausgezeichneter Vertreter des Nelusco geschildert. Alles war entzückt von der dämonischen Leidenschaft und dem koboldartigen Aussehen des Künstlers, der mit dieser Rolle einen seiner größten Erfolge errungen hatte. An der Murska tadelte man das zu häufige Tremolieren, bei Fräulein Bettelheim hieß es, daß die dunkle Stimme der Sängerin zu dem Charakter des Bildes viel besser passe als ein heller Mezzosopran. Das Zusammenspiel und die Darstellung der beiden Hauptvertreter waren so ausgezeichnet und überraschend, daß Nelusco und Selica noch lange Zeit Gegenstand der höchsten Begeisterung der Wiener Kunstkreise waren. An der Oper selbst hatte man begreiflicherweise nicht viel auszusetzen, wenigstens kamen Bedenken in der gesamten Wiener Presse nur sehr vereinzelt und schüchtern zum Ausdruck. Man sagte wohl, daß Nelusco ein rhetorisches Pathos besitze wie ein moderner französischer Held, man bemerkte ganz nebenher, daß die Szene, in welcher die wilde Afrikanerin auf der Landkarte dem portugiesischen Helden den Seeweg nach Ostindien zeigt, doch nicht ganz passend sei; im allgemeinen überströmte alles von Lob und Bewunderung. Dem Berichterstatter der Presse fiel auf, daß die Musik der »Afrikanerin« viele bekannte Motive aufweise, aber er erwähnt auch, daß nicht die »Afrikanerin« nach der »Dinorah« und dem »Nordstern«, sondern umgekehrt diese nach jener entstanden, wenn auch nicht veröffentlicht seien, was auch den Tatsachen entsprach[1].

[1] Wie nach »Tannhäuser« und »Lohengrin« dichtete man auch nach der »Afrikanerin« eine Parodie »Die Afrikanärrin in Kagran«, in der die Gallmeyer als Selica auftrat. Aber die Zeit der Parodien war offenbar längst vorüber, es fehlten dafür die richtigen Dichter und das richtige Publikum.

Zu einer zweiten Novität konnte sich die Direktion in diesem Jahre begreiflicherweise nicht emporschwingen. Es war ohnehin merkwürdig genug, daß trotz des Ausbruchs des Krieges am 16. Juni und trotz der traurigen Nachrichten, die vom Kriegsschauplatz in Wien eintrafen, in der Hofoper unausgesetzt gespielt wurde. So gab man am 3. Juli 1866 in der Oper »Wilhelm Tell«, im Carl-Theater »Graupenmüller«, im Theater an der Wien »Prinzessin Hirschkuh«, Spektakel-Feerie nach dem Französischen, Dichter nicht angegeben, Musik von verschiedenen Meistern. Am 4. Juli erst traf in Wien die Nachricht ein, daß bei Königgrätz eine Schlacht wüte, deren Ausgang noch unentschieden sei; am Abend gab man »Norma« in der Oper. Als endlich am 5. Juli die Niederlage von Königgrätz bekannt wurde, hatte die Nachricht auf die Theatervorstellungen nicht den geringsten Einfluß. Man spielte am 5. Juli »Gräfin Egmont«, Ballett von Strebinger, am 6. Juli »Martha«, am 7. »Robert«, — die Vorstellungen erfuhren keine Unterbrechung. Über die schweren Folgen, die die kriegerischen Ereignisse auch für das Theaterleben Österreichs hatten, haben wir an anderer Stelle zu sprechen; wir müssen hier nur erwähnen, daß die Ungunst der Verhältnisse nach dem Kriege deutlicher zu fühlen war als während und am Schluß desselben, und daß sich das Repertoire der Oper nur sehr langsam erholte. Noch das Jahr 1867 kennt nur zwei unbedeutende Novitäten: die Oper »Ilka« von Doppler (23. März 1867) und »Crispino e la Comare« von den Brüdern Ricci (10. Mai 1867). Immer ernster wird im Innern die politische Lage Österreichs. Erst im Jahre 1867 kommt notdürftig eine staatsrechtliche Vereinbarung zu stande, die wenigstens für den Augenblick die größten Schwierigkeiten zu beseitigen scheint.



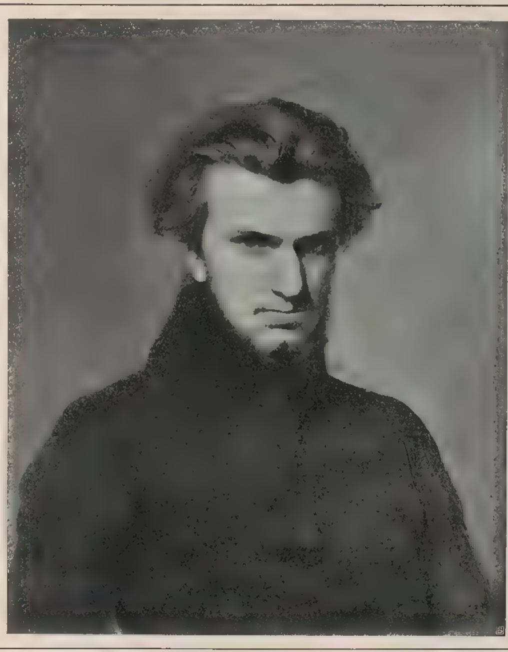
Heinrich Sontheim als Eleazar in der »Jüdin«.

In das Frühjahr 1868 fällt das Gastspiel des Tenoristen Heinrich Sontheim, das auch in Wien wie überall, wo der Künstler sang, nicht geringes Aufsehen machte. Seine Glanzrolle war der Eleazar in der »Jüdin«. Als solcher hatte Sontheim einmal so großen Erfolg, daß das Orchester während des vierten Aktes die Instrumente niederlegte und bei offener Szene in den Beifall des Publikums einstimmte. Nicht weniger stürmisch war der Beifall im »Postillon von Lonjumeau«, auf dessen glänzende Durchführung sich der Künstler fast noch mehr zugute tat als auf den Eleazar. Sontheim war in Wien auch bald außerhalb der Bühne eine populäre Persönlichkeit, zumal er durch seinen schwäbischen Dialekt (Sontheim war in Bebenhausen bei Stuttgart geboren) jede heitere Gesellschaft zu amüsieren verstand. Unnachsichtlich bestand er stets vor dem Betreten der Bühne auf Auszahlung des Honorars, das er gewöhnlich in irgend einem Teil seines Kostüms bei sich zu tragen pflegte. Die Kollegen merkten das und stahlen ihm einmal während des »Freischütz« die Jagdtasche mit dem Honorar. Als Sontheim den Streich entdeckte, war für einige Augenblicke die ganze Vorstellung gefährdet, bis die lustigen Kameraden ihm das sonst so sorgfältig behütete Gut wieder zurückerstatteten.

Ein anderes Gastspiel absolvierte im Dezember desselben Jahres (1868) Albert Niemann. Er gab fast regelmäßig Anlaß zu einem Kampf der Parteien, die je nach ihrer Stellung zu Wagner für oder gegen Niemann eintraten. Der Eindruck seiner dramatischen Darstellung war ein ungeheurer und um so bemerkenswerter, als Niemann weder eine Stimme von bestechender Klangfarbe noch von besonderer Höhe hatte und leicht distonierte. Speziell im »Tannhäuser« fanden sich immer einige Anhänger des alten bel canto, die ihr Ideal in Bignios Wolfram erblickten und bei Niemann prinzipiell zischten, während die andern jede größere Solostelle des Gastes mit Beifall bedachten. So artete der Sängerkrieg auf der Wartburg in einen Krieg des Publikums aus, in dem die Vertreter der Prinzipien des alten und

neuen Systems hart aneinander gerieten. Nichtsdestoweniger hatte Niemann einen ungeheuren Erfolg zu verzeichnen, auch als Faust, Prophet, Josef (in »Josef und seine Brüder«) und Lohengrin. Als Achilles gelangte er neben dem gewaltigen Agamemnon Becks nur zu verhältnismäßig geringer Bedeutung.

Das Jahr 1868 bringt auch zwei neue Opern: die eine ist »Romeo und Julie« von Gounod, aufgeführt am 5. Februar 1868, im alten Hause 35mal gegeben, die andere »Mignon«. Die Murska sang die Julie, Herr Walter den Romeo, in den übrigen Rollen waren die Damen Rabatinsky und Gindele, die Herren Rokitansky (Lorenzo), Hrabanek, Neumann, Schmidt, Prott beschäftigt. Von der Murska hieß es, sie sei keine geborene Julie, es fehle ihrer Erscheinung viel zu diesem Engelsbild und ihrem allerdings geschmeidigen Organ das Metall zu leidenschaftlichen Ausdrücken. Übrigens wurde sie bald durch Fräulein Ehnn abgelöst, die in acht Tagen die neue Partie studiert hatte und bestimmt war, schon in der ersten Aufführung für die heiser gewordene Murska einzutreten. Erst die Nachricht von der Bereitschaft des Fräuleins Ehnn verschaffte Fräulein Murska mit fast unglaublicher Raschheit wieder den Vollbesitz ihrer Stimme. Herr Walter war als Romeo vollständig am Platz und brachte namentlich die lyrischen Stellen mit einer Vollendung zum Ausdruck, die ihn neben Fräulein Ehnn als Julie noch lange Zeit hindurch als den prädestinierten Vertreter dieser Rolle erscheinen ließ. Auffallend ist, daß fast die gesamte Kritik die überaus günstige Aufnahme der Oper als eine noble Revanche für die Niederlage betrachtet, die Richard Wagner als deutscher Künstler in Paris erlitten hat. Man hielt sich etwas darauf zu gute, daß man in Wien nicht Gleiches mit Gleichem vergalt und den französischen Künstler nicht so pöbelhaft empfing, wie Paris den deutschen behandelt hat, — in diesem Sinne sprechen sich die Wiener Abendpost und die Presse aus. Allgemein gelobt wird die Inszenierung der Oper: »Wir haben hier in Wien noch keine Oper in solcher Vollkommenheit in Szene gesetzt gesehen, überall Leben und Weben, sogar unsere Greise im Chor schwingen sich, es geht eine gemeinschaftliche Idee durch die Gruppen und dabei die prachtvolle historisch-akurate Einkleidung der Oper in allen Teilen. Wie meisterlich die Kampfszene! Der Besuch dieser Oper gehört von heute an zu den Sehenswürdigkeiten Wiens«. Diese Inszenierung war ein Verdienst Dingelstedts, der damit seine Direktionsführung verheißungsvoll eingeleitet hat.



Ambroise Thomas.

Die nächste Novität war »Mignon« von Ambroise Thomas (24. Oktober 1868), im alten Hause 21mal gegeben. In der ersten Aufführung sang Herr Walter den Wilhelm Meister, Beck den Lothario, Mayerhofer den Laertes, Regensburger den Friedrich, Hrabanek den Jarno und Lay den Antonio.

Fräulein Ehnn sang die Mignon und Fräulein Rabatinsky die Philine. Im Gegensatz zur Aufnahme von Gounods »Romeo« war die von »Mignon« zunächst eine ungünstige. Schuld daran war das eigentümliche Verhältnis des Textes zu Goethes »Wilhelm Meister«. Darüber konnte wohl kein Zweifel bestehen, daß dieser Text eine Verballhornung von Goethes berühmtem Roman gewesen ist, aber die Kritik vergaß, daß es sich bei derartigen Umarbeitungen beim Publikum nicht um die Beurteilung eines Verhältnisses zwischen Urbild und Nachbild handelt, sondern einzig allein darum, ob das Nachbild als solches bühnenwirksam ist oder nicht, und das war bei »Mignon« trotz der lächerlichen Verunstaltung der Goetheschen Charaktere doch der Fall. Die Kritik war von der Oper so unangenehm berührt, daß zum Beispiel Schelle in der Presse sein Feuilleton mit den Worten begann:

»Wenn i 'mal stirb, stirb, stirb,
Müassent mi d' Schneider trag'n
Und dazu Zidern schlag'n«.

Die Oper sei eine Karikatur von Wilhelm Meister. Der Komponist sei den beiden Librettisten mit dem besten Beispiel nachgegangen, denn er hat seine Musik mit allen den handgreiflichen Reizen und mit Tanzrythmen und Bänkelsängerweisen ausgestattet, welche die derbste Vorstadtposse nur verlangen kann, und auch im Zirkus würde sie eine gute Rolle spielen. So arg stand es natürlich mit der Oper nicht; sie hatte im Gegenteil beim Publikum außerordentlichen Anklang gefunden und man erblickte sogar in der Darstellung der Hauptrollen durch Fräulein Ehnn und Herrn Walter ein Seitenstück zu »Romeo und Julie«, die man sich lange Zeit in Wien gar nicht anders verkörpert denken konnte als durch die beiden erwähnten Künstler. Neben Gounod und Thomas haben Walter und Ehnn damals einen Erfolg errungen, der noch Dezennien hindurch nachklang. Er war zugleich die letzte Großtat des alten Kärntnerthor-Theaters. Es hatte somit seine mehr als 100jährige Tätigkeit doch noch mit einem entschiedenen Erfolg abgeschlossen. Die nächste Novität am 18. Februar 1869 »Das Landhaus in Meudon« von Käßmayer ist kaum der Erwähnung wert. Die Direktion sparte ihre ganze Energie für die Eröffnung des neuen Hauses, die am 25. Mai 1869 stattfand. Damit hatte das alte Kärntnerthor-Theater seine Rolle noch lange nicht ausgespielt, denn es fanden zunächst abwechselnd Vorstellungen in beiden Häusern statt. Am 10. Januar 1870 gab man sogar noch eine Novität, die letzte im alten Hause: es war Offenbachs Operette »Monsieur et Madame Denise«.



Gustav Walter als Wilhelm Meister in »Mignon«.

Mit dem neuen Haus zog auch ein neuer Geist in das Theaterleben Wiens ein. Aber nicht nur die Kunstwerke, auch das Theater selbst erhielt im sozialen Leben eine andere Stellung. Vor dem Jahre 1848 unterstand es der strengen Kontrolle des Staates, ja sogar der Polizei. Kein Künstler wurde engagiert, der sich nicht vorher dem allmächtigen Polizeidirektor Grafen Sedlnitzky vorgestellt hätte. Und jedesmal kam vor Abschluß des Vertrages ein genauer Bericht über die Privatverhältnisse des Künstlers an die Theaterdirektion »herab«. Dem Kulissenklatsch war damit gewissermaßen amtlich Tür und Tor geöffnet. In dieser Form haben die Quertreibereien schon Ende der Fünfzigerjahre aufgehört. Die Künstler atmeten auf und der Direktor hatte freie Bahn. Dingelstedt nützte die Freiheit zu seinem Heil, die Kritik leider zum Nachteil der Kunst. Mit dem alten Kärntnerthor-Theater schwand nicht nur ein Haus, eine große Epoche künstlerischer Kultur hat mit ihm zugleich ihr unvermeidliches Ende gefunden.

Bettelheim Karoline, verehelichte von Gomperz, geboren 1. Juni 1845 zu Budapest. Mitglied (Alt) 1. Juni 1861 bis 1867. Studierte ursprünglich Klavier bei Goldmark, dann vorübergehend bei Dunkel, Weitz und Pirkert am Wiener Konservatorium, bis Moriz Laufer, zweiter Kantor am israelitischen Tempel, ihre Stimme entdeckte und ausbildete. Schon am 13. Mai 1861 trat Karoline Bettelheim in Glucks »Iphigenie in Aulis« als erste Priesterin im Hof-Operntheater auf und wurde sofort, zunächst für vier Jahre, engagiert. Ihre bedeutendsten Rollen waren Marthe (»Faust«), Nancy (»Marta«), Azucena, Frau Reich, Maffio Orsini, Puck, Orpheus, Fides, Selika. Sie besaß eine wohlklingende sonore Altstimme, deren Umfang sie erst in der letzten Zeit ihrer Bühnentätigkeit zum Mezzosopran erweiterte. Ihre treffliche Schulung kam ihr im Oratorium und im Liedergesang sehr zu statten, so daß sie noch lange nach ihrem Abgang von der Bühne als Konzertsängerin hoch geschätzt war. Das Quartett Wilt, Gomperz-Bettelheim, Walter, Rokitansky war mehr als ein Dezennium hindurch der ebenso unvermeidliche als ausgezeichnete Begleiter jeder größeren Oratorienaufführung, für das heute noch kaum ein Ersatz geboten ist. Die Bettelheim war die erste Künstlerin, der kontraktlich eine Pension zugesichert wurde. Diese Begünstigung war der Anlaß zur Gründung eines Pensionsfonds am Hofoperntheater in Wien.


Rosa Csillag.

Csillag Rosa (rekte Stern), verehelichte Hermann (Taschenspieler), geboren Jrsa (Jrschan bei Pest) in Ungarn 1832, gestorben Wien 20. Februar 1892. Mitglied (Mezzosopran) 22. August 1850 bis 31. März 1861. War als Mädchen zur Tänzerin bestimmt und trat als solche auch in Raab mit acht Jahren auf. Dann erst sang sie und wurde von Pest aus durch die Sängerin La Grange bewogen, nach Wien zu gehen, wo sie jedoch von Holbein nicht engagiert wurde und durch Handarbeiten kümmerlich ihr Dasein fristete. Ihr Lehrer Proch brachte sie zu Ander, dem sie die Fides vorsang. Dieser vermittelte sofort ihr Engagement für Berlin (1849), von wo sie im folgenden Jahre nach Wien zurückkehrte. Die Stimme des Fräuleins Csillag zeichnete sich durch großen Umfang aus, der ihr gestattete, neben Fidelio und Eglantine auch die Ortrud und Fides zu singen. Rubinstein schrieb für sie die Zigeunerin Jsbrana in »Kinder der Heide«. »Die hohe, hagere Gestalt, das lange Gesicht, dessen bewegliches, ausdrucksvolles Mienenspiel jede leise leidenschaftliche Regung wiederzugeben vermochte, das begehrliche Auge, die kurze, hastige, fast wie unschöne Bewegung — vergesse sie — wer kann«. Sie sang wiederholt in London, Mailand, Florenz und zog sich schon im 36. Lebensjahre von der Bühne zurück, um als Konzertsängerin und Gesangslehrerin (zuletzt am Wiener Konservatorium) wirken zu können. Aus der Ehe mit Hermann, die fünfzehn Jahre währte, stammt eine Tochter, die unter dem Namen Blanche Corelli in Newyork sang und gegenwärtig noch in Berlin als Gesangsmeisterin tätig ist.

La Grange Anna de, verehelichte von Stankovics, geboren 1825 in Paris, Mitglied 8. Februar bis 15. März 1852, dann 1. Oktober 1852 bis 15. März 1853. Italienische Gesangsschule, zuerst in Hamburg engagiert, dann als Gast die erste Fides in Wien, sang auch die Norma, Gilda und Lucia, zog sich nach einer amerikanischen Konzerttournée 1861 von der Bühne zurück. Während der kurzen Zeit ihrer Wirksamkeit erwarb sie sich sowohl durch ihre »fesselnde Erscheinung« als durch ihren virtuosen Gesang die allgemeinen Sympathien. Ihr Repertoire gehörte zu den größten Merkwürdigkeiten der Rollenwahl, denn es ist kaum jemals wieder vorgekommen, daß die Vertreterin der Soprankoloraturpartien (»Gilda«, »Lucia«) auch die Altpartie der »Fides« singt. Die Folge war, wie bei allen diesen Registerexperimenten, der verhältnismäßig frühe Verlust der Stimme.

La Grua Emilie, geborene Funk, geboren 15. Mai 1831 zu Palermo. Mitglied 6. Dezember 1853 bis 31. Oktober 1854, dann vermählt mit Oberst Carini. Sopransängerin.



Emilie La Grua.

Meyer Louise, 1860 verehelichte Dustmann, geboren 22. August 1831 in Aachen. Mitglied vom 7. Jänner 1857 bis 31. Dezember 1875. Lehrerin am Wiener Konservatorium. Seit 1880 in Charlottenburg-Berlin, wo sie am 2. März 1899 starb. Erster Versuch 1848 am Josefstädter Theater in Wien unter Lortzing. Von hier über Breslau nach Kassel, wo sie unter Spohr bald eine erste Rolle spielte, 1852 in Dresden, 1854 in Prag, von wo sie auf Empfehlung des Erzherzogs Franz Karl nach Wien kam. Hier sang sie dramatische Partien, denen sie nicht nur durch Kraft und Wohllaut der Stimme, sondern auch durch ihre Erscheinung und ihr wunderbares Spiel poetischen Reiz verlieh. Sie vertrat deshalb das klassische Repertoire mit derselben Meisterschaft wie die Frauengestalten Wagners, der ihr, gleich nach seiner ersten Bekanntschaft mit den Leistungen der Künstlerin, die Isolde zudachte. Wagner erklärte ausdrücklich, nie etwas Vollendeteres auf der Bühne gesehen zu haben, als die »Donna Anna« der Dustmann. In der seltenen Gabe, alle Charaktere zu verklären, glich sie ihrem ständigen Partner, dem Tenoristen Ander, die zusammen das idealste Liebespaar auf der Bühne des Kärntnerthor-Theaters bildeten.

Murska Ilma von, eigentlich Pucser von Murski, geboren Agram 5. Februar 1834, gestorben München 14. Jänner 1889. Gastierte 1864. Im Engagement »als Gast«: 1. Juli 1865 bis 15. Mai 1868, neuerdings 30. Dezember 1869 bis 10. August 1870, zuletzt 1873; Abschied 10. August als »Ophelia«. Verehelicht mit Generalauditor Eder, dann mit dem Pianisten Anderson, zuletzt mit Kapellmeister Vill, Schülerin der Marchesi in Wien. Erstes Engagement in Florenz im Theater »Pergola« 1862, dann in Pest, Berlin, Wien. Koloratursängerin mit leichtansprechender Höhe, tadellosem, berühmtem Triller, aber ohne Seele. Wenig Spiel. Viel bespöttelt waren ihre Kostüme. Sie erschien zum Beispiel auch als Nachtwandlerin in Seidenkleid und langer Schleppe auf dem Dach des Hauses. Geriet 1868 in Konkurs, aus dem sie als das unerfahrene Opfer gewissenloser Wucherer hervorging. Während der Gerichtsverhandlung kam ihre ganze Lebensgeschichte vor die Öffentlichkeit. Sie klang wie ein abenteuerlicher Roman. Als die Murska nach ihrer letzten amerikanischen Tournée wieder nach München kam, betrat sie

die bayrische Hauptstadt in tiefstem Elend, das sie schließlich veranlaßte, ihrem Leben durch Gift ein Ende zu machen. Ihre Tochter Hermine, verheiratet mit einem österreichischen Offizier (Czedik von Bründelsfeld), wollte ursprünglich auch Koloratursängerin werden, erreichte aber ihr Ziel nicht. Sie starb unmittelbar nach der Mutter, nach einer Version, weil sie den Gram über den Tod der Mutter nicht ertrug, nach einer andern, weil beide Frauen beschlossen hatten, zugleich aus dem Leben zu scheiden. Ein gleichzeitiger Bericht beschreibt die Murska: »Eine schlanke, verführerische Erscheinung, von eleganter Leichtigkeit der Bewegung, schwärmerische Augen, aus welchen Sinnlichkeit und Leidenschaft sprühten, eine feenhaft reiche Haarfülle von rötlichem Blond, welche die ganze Gestalt einhüllen konnte, dazu die Kaprizen und das Temperament der leicht erregbaren Künstlerin«.

Ney Jenny, geboren 21. Dezember 1826 in Graz, gestorben 17. Mai 1886. Mitglied 3. Mai 1850 bis 30. April 1853, dann in Dresden, verehelichte Bürde. Debutierte als »Norma« in Olmütz, kam 1847 nach Prag und Lemberg. Ihrer Stimme werden »flötenartige Töne« nachgerühmt, »welche die Seele des Zuhörers zauberhaft bestrickten«. Ihre Koloratur war von musterhafter Reinheit, Intonation und Aussprache von seltener Vollendung. Trotzdem vermochte sie neben den Heroinen des Kärntnerthor-Theaters nicht den ersten Platz zu behaupten und ging nach dreijähriger Wirksamkeit nach Dresden.



Jenny Bürde-Ney.

Tellheim Karoline, eigentlich Bettelheim, geboren am 20. November 1842 in Wien, gestorben am 18. März 1906. Mitglied 1. Juli 1862 bis 31. März 1871, dann am Carltheater; verehelichte Kanitz. Eine Nichte der berühmten Altistin, trat 1862 im Carltheater in Klerrs Operette »Das war ich« auf. In der Hofoper vertrat sie Soubrettenrollen. 1871 wieder am Carltheater als Rafael in der »Prinzessin von Trapezunt«. Wurzbach erzählt, »daß bald nach ihrem Engagement an der Wiener Hofoper Alois Ander eine unglückliche Leidenschaft zu der reizenden Soubrette gefaßt und durch die damit verbundenen Gemütsbewegungen sein Ende beschleunigt haben soll«.

Tietjens Therese, geboren 17. Juli 1831 (auch 1833 wird angegeben) in Hamburg, gestorben 3. Oktober 1877 London. Mitglied 23. Juli 1853 bis 31. März 1859. Wiener Debut als Pamina. Die Künstlerin soll ungarischer Abkunft sein, verbrachte aber ihre Jugend in Hamburg, wo sie auf den Jahrmärkten in St. Pauli sang. Ein Kapellmeister, ein Pianist, eine Gesangslehrerin und ein Tenorist erteilten ihr nacheinander den ersten Unterricht, bis sie mit 16 Jahren im Theater St. Pauli 1849 als Irma in »Maurer und Schlosser« auftrat. Von da kam sie nach Frankfurt am Main, dann 1852 nach Brünn. Hier sprang sie einmal gelegentlich eines Gastspieles Kreuzers in den »Hugenotten« als Valentine ein und erzielte sofort den größten Erfolg, so daß ihr Ruf nach Wien drang, wo sie von Cornet für die Hofoper engagiert wurde. Sie sang Fidelio, Valentine, Norma, Donna Anna, Gräfin im »Figaro«, Lucia, Lucrezia. Von Wien kam sie nach London an Her Majestys-Theater, sang aber zugleich in Oratorien, wo sie neben der Patti und Albani einen ersten Platz behauptete. Großartig soll ihr Portamento gewesen sein, namentlich wenn sie im Begriff stand, einen hohen Ton zu erreichen. Seltene Kraft und Grazie

zeichneten ihren Vortrag aus. Als die Tietjens 1877 vor einer schweren Operation stand (Krebs), trat sie gegen den Rat des Arztes noch einmal in »Lucrezia Borgia« auf. Nach jedem Akt fiel sie in Ohnmacht und am Schluß war sie so bewußtlos, daß sie trotz mehrfachem Aufgehen des Vorhangs regungslos auf der Bühne liegen blieb. Die Zuseher hielten das für eine besondere schauspielerische Feinheit, da Lucrezia am Schluß der Oper auch ohnmächtig wird. Um so mehr applaudierten sie, ohne zu wissen, daß die Tietjens in diesem Augenblick wirklich dem Tode nahe war. Cavour widmete ihr eine Photographie mit der Inschrift »Der Besitzerin der größten und schönsten Stimme des Jahrhunderts«. In der Hamburger Nikolaikirche war ihr ein Fenster mit Glasmalerei gewidmet. Ein boshafter Kritiker in London nannte sie einmal einen »Elephanten«, der eine Nachtigall verschluckt hat.

Beck Johann Nepomuk, geboren Pest 5. Mai 1827, Mitglied (Bariton) 16. Juli 1853 bis 31. Mai 1885 (pensioniert), Kammersänger, gestorben 9. April 1904. War zum Jurisstudium bestimmt, aber Erl und Formes, die seine Stimme hörten, bewogen ihn, zur Bühne zu gehen. Der »Sprecher« in der »Zauberflöte« war sein Debut im Kärntnerthor-Theater, der Richard in den »Puritanern« seine erste Rolle im Pester Volkstheater. Er war der »König der Baritonisten«. Beck war einzig in seiner Art, als Sänger wie als Schauspieler. Sein klassischer Stil des Vortrags, seine Gesangskunst waren vollendet bis ins kleinste Detail. Nie vermochte auch der stärkste Sturm des Orchesters seine Stimme zu übertönen. Was er sang, blieb in jeder Silbe selbst dem Besucher der letzten Galerie mit derselben Deutlichkeit vernehmbar, wie dem Habitué der ersten Parkettreihen. Schon diese durchdringende Klarheit seines Organs, in dem jeder Ton wie aus Erz gemeißelt erschien, zwang ihn, seinen Part in äußerster Solidität auszuarbeiten. Nie wieder hat man in Wien die Serenade in »Don Juan« so gehört wie vom alten Beck, nie mehr erklang das trotzige »Nein« mit gleicher Unerbittlichkeit an unser Ohr wie damals, als es Beck im letzten Akt von Mozarts Oper mit der ganzen Gewalt seiner Riesenstimme dem steinernen Gast entgegenrief. Er war ein Schauspieler der alten Schule, aber als solcher seinen sämtlichen Partnern weit überlegen. Unvergeßlich bleibt die Szene, wie Beck in Meyerbeers »Nordstern«, wo Petroff in seiner Trunkenheit die verkleidete Katharina zum Tode verurteilt, nach langem inneren Kampfe mit seinem hilflosen Zustand endlich zur Besinnung kommt und den Soldaten im letzten Moment die Worte zuruft: »Haltet sie zurück!« Welche Macht, welcher Ausdruck lag in diesen Worten! Ein Sturm des Beifalls ging jedesmal durch das ganze Haus, wenn sich jene Szene, auf die das ganze Publikum in höchster Spannung gewartet, auf der Bühne abspielte; ein ähnlicher Jubel begleitete seine Leistung in »Lucrezia Borgia«, wenn er im zweiten Akt, in höchster Erregung auf und ab schreitend, die damals berühmte Arie sang: »Ich fürchte nicht Venedigs Macht, keck stürze ich den Leuen«. Wer heute die Oper hört, der möchte gar nicht glauben, was für eine außerordentliche dramatische Kraft aus diesen alten Gassenhauern herauskam, wenn ein Sänger wie Beck sie in Behandlung nahm. Von Erfolgen in der neueren Oper seien noch der in Thomas' »Hamlet« und nicht zuletzt in Verdis »Aïda« erwähnt. Wenn Beck da in der großen Szene am Nil seiner Tochter den Vorwurf entgegendonnerte: »Du bist mein Kind nicht, bist feile Sklavin der Pharaonen«, da fühlte sich auch der letzte Besucher im äußersten Winkel des


Franz Steger.

Hauses von dem Ausbruch elementarer Entrüstung getroffen, als sei sie unmittelbar vor ihm gesprochen worden. Becks »Hans Heiling«, sein »Fliegender Holländer«, sein »Nelusco« sind heute noch unerreicht wie alle die großen Heldenrollen, in denen er so unvergleichliche Gestalten geschaffen.

Zehn Jahre nach Becks Abgang von der Bühne hieß es, daß sein Geist umnachtet sei. Er wurde in die Heilanstalt bei Inzersdorf gebracht, von dort aber geheilt entlassen, und verbrachte die letzten Lebensjahre in Preßburg.

Kreuzer Heinrich, geboren Wien 1817, Mitglied (Tenor) 19. Mai 1849 bis 31. März 1856, dann 1. April 1861 bis 31. Oktober 1866. Gestorben Oktober 1900 Wien. Chorknabe im israelitischen Tempel, 1835 unter Duport Chorist des Hofoperntheaters, Schüler Ciccimarras. Solosänger in Laibach, Brünn, Frankfurt, Köln, Mannheim. Sang vorzugsweise lyrische Partien. Verlor 1856 die Stimme, zog sich schon ins Privatleben zurück, als er 1861 wieder in den Vollbesitz seiner Stimme gelangte und abermals engagiert wurde. 1865 verlor er zum zweitenmal die Stimme und erhielt sie zum zweitenmal wieder, wurde aber nach Ablauf des Vertrags 1866 nicht mehr engagiert. Auf Gastspielreisen hatte er immer noch Erfolge. 1867 war er Direktor in Koburg. Seine letzten Lebensjahre verbrachte er vergessen und zurückgezogen in Wien.

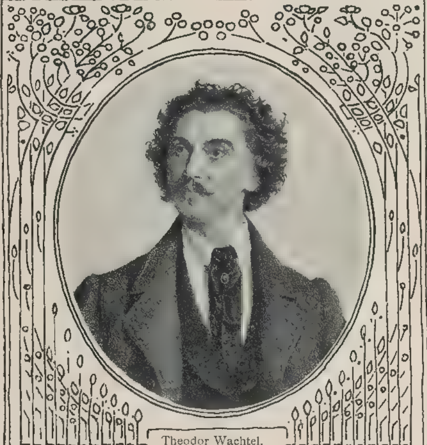

Eduard Leithner.

Eduard Leithner, geboren 10. März 1815 in Wien. Er war ursprünglich ein Schüler Wranitzkys, dann Chorknabe der Peterskirche in Wien. Duport nahm sich später seiner an, so daß Leithner 1836 als Bassist an die vereinigten Theater von Laibach und Klagenfurt kommen konnte. 1842 gastierte er im »Nachtlager« am Kärntnerthor-Theater in Wien und wurde von da ab engagiert. Seine Stimme besaß den seltenen Umfang vom tiefen Es bis zum hohen As, so daß Leithner in Baß- und Baritonpartien verwendbar war. Sein Hans Heiling, Vampyr und Don Juan waren berühmt. Erst durch Becks Engagement traten Leithners Leistungen allmählich in den Hintergrund.

Schober Johann, eigentlich Schoberlechner, geboren 1800 zu Wien, gestorben daselbst 26. April 1879. Mitglied (Bariton) 23. August 1836 bis 1845, dann Oberregisseur 1. Juli 1851 bis 31. Dezember 1870 (pensioniert). Zu unterscheiden von Franz Schoberlechner, dem Komponisten und Pianisten (geboren 21. Juli 1797 zu Wien, gestorben 7. Jänner 1843 in Berlin), Schüler Hummels und Försters, Gatte der Sängerin Sophie dall'Occa (1806 bis 1863), Mitglied 1838 bis 1841, 1845 bis 1846 und 1850 an der italienischen Stagione. Johann Schober wurde nach Staudigls Rücktritt Oberregisseur, als welcher er seit Dingelstedt eine wesentlich eingeschränkte Tätigkeit entfaltete. Das künstlerische Erbe Staudigls teilte er mit C. W. Just, der namentlich die Bufforollen Staudigls übernahm und auch als Komponist und dramatischer Dichter tätig war (Mitglied 1832 bis 1861). Nach Schober wurde F. X. Steiner (ursprünglich Tenor, 1849 bis 1854) Oberregisseur (1. Mai 1869 bis 30. April 1885). Beide waren durch ihre langjährige Erfahrung, durch ihre Personalkenntnis, die sich nicht nur auf die künstlerischen Leistungen der Sänger erstreckte, für das Theater unentbehrlich. Sie waren imstande, »in den

verworrensten Fällen Rat zu schaffen, namentlich, wenn es galt, Ersatzvorstellungen in aller Schnelligkeit zu sichern oder Notbesetzungen zu veranlassen«.

Steger Franz, eigentlich Stasics, geboren Szent-Endré in Ungarn 1825, Mitglied (Tenor) 22. Juli 1853 bis 31. März 1856, dann 1. September 1858 bis 31. März 1859, lebt in Szob bei Gran, ursprünglich cand. pharm. in Wien. Sang zu Pokornys Zeiten im Theater an der Wien, auch während des Gastspiels der Jenny Lind, ohne besonders zu gefallen. Erst 1853 trat er wieder im Hofoperntheater auf, als Arnold, neben der Tietjens und Beck. Er imponierte durch die enorme Kraft und Höhe seiner Stimme, verriet aber in jeder Bewegung und in jedem Ton den ungeübten Darsteller, dem der Wille und die Macht fehlten, sich über die Gewöhnlichkeit des Alltags zu erheben. Viel besprochen wurde seinerzeit die Szene mit Maria Taglioni in »Robert der Teufel«. Er weigerte sich, die Verführungsszene mit ihr zu spielen und ließ sie bei der notgedrungenen Umarmung beinahe zu Boden fallen. Steger gehörte eben zu jener Schule von Sängern, die im dramatischen Spiel eine Komödie erblickten, der sie sich nicht unterwerfen wollten. Ein möglichst effektvoller Konzertgesang, starke Stimme, war alles, was von ihm zu erreichen war.


Theodor Wachtel.

Kurze Zeit war an der Hofoper auch der Tenorist Georg Stigelli, auch Stighelli, tätig. Sein Name war Stiegele, geboren zu Ingstetten 1820, gestorben zu Boschetti am Comosee 3. Juli 1868. Mitglied vom 1. August 1861 bis 31. Mai 1862. Er wurde weniger durch seinen Gesang als durch seine Kompositionen ein populärer Mann. Von ihm stammt die bekannte Melodie zu Heines: »Du hast Diamanten und Perlen, hast alles, was Menschen Begehr«.

Wachtel Theodor, geboren Hamburg 10. März 1823, Mitglied (Tenor) vom 1. September 1863 bis 17. März 1865, gestorben 14. November 1893. Ursprünglich Droschkenkutscher in Hamburg. Seinen Tenor entdeckte der Weinhändler Gerstenkorn und bildete Julie Grandjean. Noch am Tage seines Debuts (Zauberflöte) übte Wachtel nach der Vorstellung sein Amt als Droschkenkutscher aus. Ein Vertragsbruch in Kassel nötigte ihn frühzeitig zu Gastspielen. 1865 kreierte er in Berlin den Vasco. Seine Paraderolle, die einzige, die er tadellos sang, war der »Chapelou« im Postillon mit dem obligaten Peitschenknall.

In kleineren Rollen war der Tenorist Friedrich Young beschäftigt. Geboren zu Ofen 1826, gestorben (irrsinnig) zu Kennering in Bayern am 11. Februar 1884. Mitglied vom 21. April 1849 bis 1850, dann in München, Gatte der Tänzerin Lucile Grahn. Man erzählte von ihm, daß nach dem denkwürdigen Aufruhr am Hof in Wien, bei dem der Kriegsminister Latour an einen Laternenpfahl aufgehängt wurde, er es war, der nachts in aller Stille den Erhängten wieder abschnitt.

Zwei berühmte italienische Tenorsänger gastierten außerhalb der Hofbühne: Fernando in der Komischen Oper, wo er in Donizettis »I Martyri« den größten Beifall fand, und Patierno im Strampfertheater unter den Tuchlauben. Seine beste Rolle war der »Moses« in Rossinis gleichnamiger Oper. Er kam im Mai 1872 nach Wien. Vor ihm gastierte die Patti und zwischen beiden fand das Konzert Wagners statt. Als einmal während des Fluches, den Patierno in der genannten Oper dem Volke Israels entgegenschleudert, eine Felswand umfiel, hielt er sich allen Ernstes etwas darauf zugute, daß die Kraft seiner Stimme den Sturz der Kulisse bewirkt habe.







J. C. Schober



Wien war einmal die Hauptstadt eines Reiches, in dem die Sonne nie unterging. Es ist zu dieser Stellung erst auf Grund eines langwierigen Entwicklungsprozesses gekommen, dessen einzelne Phasen mit der politischen Gestaltung Europas so innig verbunden und von so nachhaltiger Wirkung waren, daß die Spuren historischer Einflüsse noch unverkennbar blieben, als diese selbst schon längst geschwunden waren. Der Charakter dieser geradezu einzigen historischen Stellung ist der des vermittelnden Überganges. Schon zu den Römerzeiten hat Wien eine solche Rolle gespielt, als unweit seiner östlichen Grenzen der Mittelpunkt der Heerstraße lag (Carnuntum), die von Rom über die Alpen an die Donau und von da nach Norden zu den Bernsteinfundstätten der germanischen Küste führte. Damals übernahm das alte Vindobona die Vermittlung zwischen Nord und Süd, während später das heutige Österreich besonders reich an Episoden war, die in sagenhafter Verklärung die Grundlage zu den Denkmälern deutscher Dichtung bildeten. Der Gegensatz von Ost und West trat jetzt zutage und verkörperte sich in den Interessen, die dem fränkischen und ostgotischen Sagenkreis angehörten. Von nun an erschließt fast jedes Jahrhundert neue Gebiete, schafft ungeahnte Beziehungen zu entlegenen Erdteilen und erzeugt neue Machtentfaltungen, die von Wien ihren Ausgang nehmen oder in letzter Linie dahin zurückführen. Die Römerzüge unterhalten den Verkehr mit Italien, die spanischen Eroberungen erweitern den Blick bis Amerika, der Rhein sichert den Weg nach den Niederlanden, die Kreuzzüge eröffnen den Orient, dessen siegreiches Vordringen später in unzähligen Schlachten, zuletzt an den Mauern Wiens, gebrochen wird. So weit reichen die Wurzeln der Wiener Kultur.

Bei diesen ewigen Verschiebungen der politischen Macht Europas, den beständigen Wanderungen, Neugruppierungen der Nationen und ihrer Staaten, bildet Wien beinahe das Zentrum des Erdteils, es ist auch während der unruhigsten Volksbewegungen der Kristallisationspunkt, an den die verschiedensten Elemente ihre Atome ansetzen, der aber dann doch einen selbständigen sozialen Körper entwickelt, dessen Wesen auf alle hier zusammentreffenden Kräfte gestaltend zurückwirkt.

Historisch betrachtet ist die Basis des Wiener Wesens zuerst Rom, als dessen Gründerin, dann die romanische Kultur, die Mutter der ganzen europäischen Zivilisation. Die ehemalige römische Kolonie wurde die östlichste Mark des fränkischen, also damals im wesentlichen romanischen Reiches, sie wurde auch später der nördlichste Ausläufer der italienischen Kunst. Ihr Mittelpunkt Wien hat Kultur vom Süden und Westen (auch Südwesten) empfangen, sie vollständig umgearbeitet und nach dem deutschen Norden abgegeben, von ihm aber doch so viel elementare Kraft zurückbehalten, um den Osten erfolgreich zu bekämpfen. Worauf wir nun bei der Charakterisierung Wiens besonders Gewicht legen müssen, das ist seine Fähigkeit, den Romanismus nicht bloß passiv zu übernehmen, sondern ihn aktiv umzugestalten und dadurch für die deutschen Lande mundgerecht, assimilationsfähig zu machen. Es hat

diese Aufgabe durchgeführt auf dem Gebiete der Wissenschaft, der Kunst, in der Verfeinerung der Sitten und Gebräuche, der Bedürfnisse des täglichen Lebens (insbesondere der Mode). In der Wissenschaft hat es die Universitäten nach dem Muster von Bologna und Paris zuerst in deutscher Form eingeführt (Prag 1348, Wien 1365), es hat der italienischen, spanischen und niederländischen Kunst eine Heimstätte gewährt und durch ihre Muster den deutschen Künstlern eine Anregung geboten, die ihnen die Erreichung eines Zieles ermöglichte, zu dem sie aus sich selbst heraus viel schwerer und später — vielleicht gar nicht — gelangt wären.

Als in Wien die ersten Opern auf ständigen Bühnen aufgeführt wurden, war die Vorherrschaft der Italiener nicht zu umgehen. Man hat von Rom behauptet, es habe dreimal die Welt erobert; einmal mit dem Schwert, dann mit seinem Recht, zuletzt mit dem Kreuz. Wir können getrost noch von einer vierten Eroberung sprechen: mit der Kunst, speziell mit der Oper. Diese Oper, ein Produkt der romanischen Kultur, ist seit Jacopo Peri als dramatisches Kunstwerk entstanden. Erst später ist sie zur Konzertoper entartet, aber Gluck setzte in der großen Opernreform ihre dramatischen Rechte wieder durch. Diese Reform, die in »Orpheus« (1762) und in »Alceste« (1767) mit ihrer berühmten Vorrede den entsprechenden Ausdruck fand, war ein Werk der Wiener Schule. Gluck selbst entstammte einer böhmischen Familie und war der Sohn eines Försters des Fürsten Lobkowitz zu Eisenberg in Böhmen. In Wien hat seine Richtung auch ohne die Gegnerschaft, die ihr später in Paris, wenn auch vergebens zuteil wurde, ihre ersten Verteidiger und in den führenden Geistern, wie Sonnenfels, ihre begeisterten Anhänger gefunden.

Die Entwicklung der Oper im neueren Kärntnerthor-Theater 1763 bis 1869 und den Wiener Vorstadttheatern brachte neben der volkstümlichen Wiener romantischen Lokaloper eine überraschende Synthese der neuen Elemente in der Oper Mozarts. Schon Goethe hat in ihr einen Höhepunkt gesehen, der nicht zu überbieten sei. »Ihre Hoffnung«, so schreibt er an Schiller, »die Sie von der Oper hatten, würden Sie neulich im »Don Juan« auf einen hohen Grad erfüllt gesehen haben; dafür steht aber auch dieses Stück ganz isoliert und durch Mozarts Tod ist alle Aussicht auf etwas Ähnliches vereitelt«. Und Richard Wagner meinte, bis zur »Zauberflöte« hätte die deutsche Oper so gut wie gar nicht existiert. »Mit diesem Werke war sie erschaffen . . . . . In der Tat, das Genie tat hier fast einen zu großen Riesenschritt, denn indem es die deutsche Oper erschuf, stellte es zugleich das vollendete Meisterstück derselben her, das unmöglich übertroffen, ja dessen Genre nicht einmal mehr erweitert und fortgesetzt werden kann«.[1] Diese Äußerung bedarf einer Ergänzung. Kein Zweifel, daß »Don Juan« und die »Zauberflöte« auf die deutsche Oper fördernd wirkten, aber sie waren doch nicht deutsch schlechtweg, sondern speziell österreichisch, die »Zauberflöte« geradezu wienerisch, wie die Kirchenmusik Haydns nicht deutsch oder italienisch, sondern das Ergebnis der beiderseitigen Einflüsse war, die einen ganz neuen, selbständigen Kunststil schufen.

An der österreichischen Musik wie an vielen kleineren Zweigen seiner Kunst zeigt es sich, daß Österreich nicht bloß ein geographischer Begriff, ein durch die Federstriche der Diplomatie konstruierter Organismus, sondern ein durch die europäischen Völkerverschiebungen notwendig entstandenes Gebilde ist, das eine ganz spezifische geistige Kultur entwickelt hat, die auf manchen Gebieten ihren Platz behauptet, in der Tonkunst aber an erster Stelle gestanden hat.

Von solchen historischen Gesichtspunkten aus muß auch die Bedeutung des Kärntnerthor-Theaters erfaßt und beurteilt werden. Wie viele Versehen und Vernachlässigungen hat man ihm nicht vorgeworfen. Daß es zu Anfang des XIX. Jahrhunderts Rossini einen Ehrenplatz einräumte, war wohl kaum anders möglich. Die deutschen Komponisten wären nicht zu kurz gekommen, wenn sie nur etwas geleistet hätten. Aus der statistischen Tabelle der Aufführungen (am Schlusse dieses Werkes) geht hervor, daß die österreichischen Klassiker keineswegs vernachlässigt worden sind, sondern daß deren Opern die höchsten

[1] Wagner: Ges. Schriften I, S. 162.



Franz Alt, Das alte Kärntnerthor-Theater.

Aufführungsziffern erreicht haben. Wenn daneben italienische und namentlich auch komische Opern sehr oft aufgeführt werden, so entspricht das nur einer Tendenz, die zu allen Zeiten und an allen Orten üblich war und gestattet keinen Schluß auf die Niedrigkeit des Wiener Geschmacks. So werden heute überall die »Fledermaus« und »Hofmanns Erzählungen« viel öfter aufgeführt als »Tristan« und »Fidelio«, aber niemand wird deshalb behaupten, daß man dort, wo das geschieht, Johann Strauß und Offenbach höher schätze als Beethoven und Wagner. Daß endlich die Opern der engagierten Kapellmeister, wie Salieri, Weigl, Reuling, häufiger vorkommen, als sie es ihrem künstlerischen Werte nach verdienten, ist auch keine Erscheinung, die als ausschließlicher Fehler des Kärntnerthor-Theaters aufzufassen wäre.

Was schließlich den dramatischen Stil Glucks betrifft, von dem man so oft behauptete, daß er für Wien gar nicht gepaßt habe und nach des Meisters Tode vollständig verflogen sei, so widerspricht diese Behauptung so durchaus den Tatsachen, daß wir auf die Eigentümlichkeiten des Repertoires noch einmal hinweisen müssen. Es ist wahr, die Italiener haben in Wien eine zweite Heimat gefunden; die Hauptstadt eines Reiches mit romanischen Provinzen hatte auch gar keine Ursache, sie ihnen zu verweigern. Die Tatsache gibt um so weniger Grund zur Geringschätzung, als zu Ende des XVIII. Jahrhunderts in Stuttgart die Italiener ausschließlich herrschten (Jomelli 1753), als Hasse in Dresden 1731 vollständig den italienischen Stil vertrat und in Berlin unter Friedrich dem Großen der französische Einfluß maßgebend war, ohne daß Württemberg, Sachsen oder Preußen romanische Traditionen gehabt oder italienische Provinzen besessen hätten. Dort hat man den romanischen Einfluß eine Zeit geduldet und bei erster bester Gelegenheit abgestreift. Wien aber hat aus derselben Quelle ein spezifisches Kulturwerk geschaffen, das dem deutschen Geiste zu gute kam (vergleiche Wagner über die »Zauberflöte«, Goethe über »Don Juan«).

Es ist nicht richtig, daß Wien wegen seiner romanischen Beziehungen das deutsche Volkstum ganz beiseite geschoben hätte. Man denke an die Wiener Lokaloper: Schenk, Umlauf, Dittersdorf, Kauer, Himmel, Wenzel Müller. Nirgends liest man aus den Kritiken so häufig die Sehnsucht nach der deutschen Oper heraus wie in Wien, nirgends begrüßt man so freudig die österreichischen Klassiker in deutscher Sprache. Aber so oft außer diesen Klassikern eine ernste deutsche Oper kommt, muß man mit Bedauern konstatieren, daß sie in ihren Albernheiten und Unwahrscheinlichkeiten noch tiefer stehe als die vielgeschmähte italienische. Die deutsche komische Oper, wie sie in Leipzig und Berlin entstand, war so ordinär, daß sie eine Zeit beinahe das ganze Genre der Oper unmöglich gemacht hätte. Man denke an den Streit zwischen Gottsched und Weisse in Leipzig und an das verdammende Urteil Lessings.

Wir sehen es als eines der wichtigsten Ergebnisse einer geschichtlichen Betrachtung des Kärntnerthor-Theaters an, daß noch lange nach Mozart in Wien das dramatische Prinzip in der Oper mit allen verfügbaren Mitteln festgehalten wurde. Es war die Zeit, als, unmittelbar vor dem Auftreten Rossinis, eine Anzahl Wiener Dichter und Schriftsteller in Wort und Schrift für das dramatische Prinzip in der Oper eintraten und Mosel nach diesem Prinzip auch tatsächlich Opern schrieb, die das Glucksche System noch weit konsequenter durchführten als Gluck selbst. Diese ganze Partei setzte alle ihre Hoffnungen auf Carl Maria von Weber, in dem sie nicht nur den großen deutschen Opernkomponisten, sondern auch einen Landsmann begrüßte. Die Familie der Weber war seit dem XV. Jahrhundert nachweisbar in Oberösterreich ansässig. Leider versagte Weber in der »Euryanthe«, die Wiener Komponisten Mosel und Kanne waren musikalisch zu schwach, um sich gegen die Italiener zu behaupten, die übrigen deutschen Komponisten außerhalb Österreichs drangen auch nicht so sehr durch, als man gewünscht hätte (Spohr); so blieb nichts andres übrig als die italienische und französische Oper. Aber es ist schade, daß diese dramatische Periode der nachklassischen Wiener Oper schon zur Zeit ihres Entstehens und auch später in geschichtlichen Betrachtungen so wenig beachtet worden ist. Dieser Fehler war Schuld daran, daß man später die Wiener Sehnsucht nach dem guten deutschen Operndrama gar nicht kannte, und daß der Mann, der sie hätte erfüllen können, an Wien nicht dachte. Wagner kam sehr spät ins Kärntnerthor-Theater — die einzige Schuld, die man der Leitung des alten Hauses vorwerfen kann — und fand dann schon eine Partei vor, die in Anlehnung an die französisch-italienische Schule (Meyerbeer) alles tat, um den Erfolg des deutschen Musikdramas zu hintertreiben. Diese Tatsache ist leider nicht zu leugnen, aber daß die Gegnerschaft spezifisch wienerisch gewesen, aus dem Wesen des Wiener musikalischen Geistes hervorgegangen wäre, ist durchaus unrichtig.

Was die alte Wiener Lokaloper noch besonders auszeichnet, war ihr durchaus romantischer Charakter. Wiederholt konnten wir im Laufe der Darstellung darauf aufmerksam machen, daß alle Sujets der späteren deutschen romantischen Oper in den heimischen Wiener Opern längst verarbeitet waren. Sie kennt den Gegensatz von sinnlicher und geistiger Liebe im »Tannhäuser« Levitschniggs und der »Melusine« Grillparzers, noch früher im »Donauweibchen«, sie kannte schon Ende des XVIII. Jahrhunderts das »Lohengrin«- und »Parsival«-Motiv, so in »Ritter Willibald oder das goldene Gefäß« (Text von Heusler), Musik von Kauer, in dem Willibald das goldene Gefäß (Sinnbild der Unsterblichkeit) den Zyklopen entreißt. Auf seinem Wege in das Innere des Berges hört man schon von weitem die Hämmer der Zyklopen, deren Schläge die Geisterchöre charakteristisch begleiten. »Faust«-, »Don Juan«- und »Blaubart«-Motive tauchen in allen Variationen der Volksoper auf, »Melusine«, »Undine«, »Graf von Gleichen« und ähnliche werden immer wieder von neuem bearbeitet und zeugen von einem Reichtum dramatischer Erfindung, wie er in solcher Fülle kaum anderswo zu finden ist. Diese Volksstücke (Singspiele, Opern, Zauberpossen und wie sie sonst geheißen haben) zeichnen sich auch dadurch aus, daß sie vom dramatischen Standpunkt ausgezeichnet gearbeitet sind. Sie beweisen, eben weil es Volksstücke sind, daß die dramatische Ader den Wienern von Natur aus eigen war. Deshalb ist es auch kein Zufall gewesen,

daß die dramatische Reform der Oper durch Gluck von Wien ihren Ausgang nahm und daß diese Tendenz auch nachher durch die Wiener Komponisten, selbst durch Italiener, die in ihrem Banne standen (wie Salieri), immer wieder erneuert wurde.

Bemerkenswert ist in dieser Lokaloper auch die wechselseitige Unterstützung, die nahezu vollkommene Balance zwischen Poesie und Musik, die, beide gleichwertig, auf dasselbe Ziel zustreben. Erst Grillparzer gießt diese Poesie in eine Form, die den künstlerischen Forderungen der Gebildeten entspricht, während Mozart zeitlebens Volkstümlichkeit mit künstlerischer Gelehrtheit verbindet. »Die deutsche klassische Literatur«, sagt Sauer in einer Biographie Raimunds, »hatte die Fühlung mit der volkstümlichen Richtung der früheren Jahrhunderte fast gänzlich verloren, treu den Prinzipien der Renaissance sich in bewußten Gegensatz zu derselben gesetzt, oder das Vorhandensein einer solchen Unterströmung geleugnet. Was die romantischen Dichter in den alten Chroniken, Sagen, Märchen, Legenden suchten, was sie aus der Literatur des XVI. Jahrhunderts wieder erwecken zu müssen glaubten, das stand in ihrer nächsten Nähe da, voll kräftigen strotzenden Lebens«. Es war die Wiener Volkspoesie mit dem starken dramatischen, romantisch-musikalischen Einschlag. Das war der echte Wiener Geist, der immer mißverstanden, selbst im eigenen Land unterschätzt wurde und dessen ausführliche Geschichte leider noch immer nicht geschrieben ist. Die Chronik der Wiener Vorstadttheater müßte darüber Aufschluß geben.

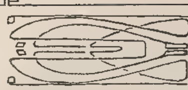
Außer dem dramatischen und romantischen Inhalt müssen wir noch einer Besonderheit der Form Erwähnung tun: ihrer saloppen Diktion. Alle diese Wiener Dichtungen führen die Sprache des niederen Volkes, sie sind nicht nur in ihrem Dialekt, sondern auch vielfach in ihrem Gedankengang für dieses Volk berechnet. Die Folge davon war, daß diese Dichtungen im übrigen Deutschland gar nicht als vollwertige Literatur angesehen wurden, ja daß sich diese Wiener Poesie freiwillig schüchtern und zaghaft in zweite Linie zurückstellte und ihre Einreihung in die gelehrte Literatur als Anmaßung betrachtete, deren Erfüllung sie selbst nicht beanspruchte. Und doch hätte sie wie jede andre Volksdichtung den ihr zukommenden Platz behaupten können. Die Ursache jener saloppen Diktion war in den von altersher eigentümlichen Sprachverhältnissen Österreichs zu suchen. Speziell in Wien haben die Gebildeten durchaus nicht ausschließlich deutsch gesprochen. Die Aristokratie verkehrte in französischer Sprache und behauptete sie seit dem Wiener Kongreß und der diplomatischen Vorherrschaft fast bis 1848, die Künstler, insbesondere die Musiker, kannten und sprachen italienisch (auch unsere Klassiker, erst Schubert ist deutsch — Wiener), Kirche und Staat (!) bevorzugten das Lateinische, selbst Handel und Verkehr waren stark italienisch durchsetzt, gewisse Erwerbszweige ausschließlich in italienischen Händen. Deutsch sprach nur das gewöhnlichste Volk und auch das nur bei den Verrichtungen des Alltags. Im übrigen war das Deutsche für die Angehörigen der verschiedenen Völker, die in Wien zusammenkamen, nur die Verlegenheitssprache, die den Verkehr ermöglichen sollte. Kein Wunder, wenn unter diesen Umständen die aus einem solchen Gebrauch hervorgehende Sprache unfertig und nicht vielseitig verwendbar blieb, daß ihre ungehobelten Formen auch auf den Inhalt der Poesie zurückwirkten. An der Sprachenfrage ist das Ansehen und die volle Entwicklung des Wiener Talentes, einer Naturgabe von beispiellosem Reichtum, gescheitert. Freilich läßt sich auch umgekehrt sagen, daß eben nur durch den Mangel eines einheitlichen Volkstums die besten Einflüsse fremder, hochentwickelter Kulturen sich zu der graziösen Spezialität, zu der neuen Synthese vereinigen konnten, die eben die Zierde des Wienertums bildet.

Getreu dem romanischen Ursprung der Wiener Kunst, sind Pläne zu einer abermaligen Verbindung mit der Mutterkultur immer wieder aufgetaucht. Bemerkenswert ist ein in den fünfziger Jahren entstandenes Projekt, das Kärntnerthor-Theater, die Scala in Mailand und die Fenice in Venedig unter gemeinsamer Leitung zu vereinigen. Diese Dreieinigkeit der damals berühmtesten Operntheater wäre ein

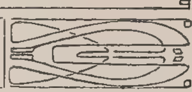
ungeheurer Machtfaktor gewesen in der Verbreitung romanischer Kunst, sie hätte eine künstlerische Eroberung ermöglicht, der manche andre hätte nachfolgen müssen. Schon zur Zeit Balochinos und Merellis war das Scala-Theater (gegründet 1778 unter Maria Theresia) eine Art Schwesterinstitut des Kärntnerthor-Theaters. Wer in dessen Annalen blättert, findet dort die berühmtesten Wiener Namen neben jenen italienischen Künstlern, die in Wien populär geworden sind. Das Scala-Theater kann bis auf den heutigen Tag diesen einstigen Zusammenhang nicht verleugnen, sein Publikum vermittelt noch immer die Einführung deutscher Musik in Italien und hat Ende des XVIII. und Anfang des XIX. Jahrhunderts die Triumphe der österreichischen Klassiker in Italien vorbereitet. Die allgemein verbreitete Meinung, daß Mozart in Italien weder gepflegt noch verstanden oder womöglich ausgepfiffen worden sei, ist einfach nicht richtig. Die meist aufgeführte Oper (1806 bis 1905) ist in Mailand der »Barbier von Sevilla« (318 mal, im Kärntnerthor-Theater 355 mal), die am häufigsten gegebene österreichische Oper ist dort Weigls »Il rivale di sè stesso« (111 mal), dann »Don Giovanni« 92 mal, »Nozze di Figaro« 40 mal, »Freischütz« 33 mal. Von Wagner ist »Lohengrin« 63 mal, »Meistersinger« 29 mal, »Tannhäuser« 26 mal, »Walküre« 22 mal aufgeführt worden. Aus seiner Statistik geht hervor, daß das Scala-Theater für die deutsche Oper ungefähr dasselbe tat, was das Kärntnerthor-Theater für die italienische leistete. Mailand und Wien standen somit in regem künstlerischen Verkehr und sollten nunmehr auch administrativ fester verbunden werden, als es unter der Direktion Balochinos und Merellis der Fall war. Das Jahr 1859 hat alle Zukunftspläne zerstört.

Auch ein andres Vereinigungsprojekt, allerdings rein äußerlicher Natur, mag an dieser Stelle erwähnt werden. Es entstand um die Mitte der fünfziger Jahre und sein Autor war Dr. Josef Bacher (auch Pacher). Er liebte es, sich an alle berühmten Persönlichkeiten, an aktuelle Themen und Ereignisse anzuhängen und dadurch sich selbst in den Vordergrund zu drängen. Als Liszt nach Wien kam, war er Liszt-Enthusiast, zur Zeit der Jenny Lind schwärmte er für die schwedische Nachtigall, nach dem Erfolg der »Hugenotten« und des »Propheten« sprach er unausgesetzt von Meyerbeer. Bauernfeld nannte ihn den »großen Unbekannten«, Kaiser die »verkörperte Reklame«. Eines Tages arbeitete er ein Projekt aus zur Vereinigung der Theater von Wien, London und Paris. Die selbständigen Gesellschaften jedes dieser Theater sollten in den zwei andern Städten gastieren. Bacher verlangte dafür nur 100.000 Gulden Subvention, aber auch die Überwachung des Baues und künstlerische Leitung des neuen Hofoperntheaters. Bacher war einer der eifrigsten Parteigänger Meyerbeers, für den er unablässig Propaganda machte. Wahrscheinlich wäre durch die Realisierung seines Projekts die ganze Kunstrichtung Meyerbeers in hervorragender Weise begünstigt worden. Es ist das Verdienst Lanckorońskis, die Pläne Bachers durchschaut und trotz der Protektion des Ministers Alexander von Bach verhindert zu haben.

Das Scheitern des Bacherschen Projekts hat Wien verschmerzen können. Aber daß es seit 1859, noch mehr seit 1866, der Kulturquelle entfremdet wurde, war für Österreich ein Schlag von weit größerer Bedeutung, zumal jetzt das Ziel seiner kulturellen Vermittlerrolle durch die Eigentätigkeit des Nordens entfernter war als je. Auch der Osten war längst lahmgelegt, so daß alle Bedingungen von Wiens historischer Größe ihre Wirksamkeit verloren. Dann waren auch im Innern des Reiches andre Kulturfaktoren maßgebend als früher. Die »im Reichsrat vertretenen Königreiche und Länder« gravitierten viel weniger nach Wien als die alten »Provinzen«. Was sie an originellen künstlerischen Leistungen zu bieten hatten, besaß im Opernleben Europas lange nicht die Bedeutung der alten italienischen Oper. Die Verschmelzung der neuen disparaten Elemente zur alten österreichischen Synthese wurde von Jahr zu Jahr schwieriger. Dazu kam die allmählich alles andre weit überragende Bedeutung des Wagnerschen Kunstwerks. Das neue Opernhaus war von andern Bedingungen abhängig und stand neuen Aufgaben gegenüber. Ob sich Wien trotzdem die eigenartige Kulturblüte erhalten wird, die es zu schöner und großartiger Entfaltung gebracht hat, muß die Zukunft lehren.



b) Geschichte des Gebäudes.



Die Entstehung der Theater, in denen in Wien Opern aufgeführt wurden, reicht weit zurück. Die glänzende Zeit, in der die prunkvollen Hoffeste mit ihren pompösen Opern ihren Höhepunkt erreicht hatten, ist in dem Burgtheaterband des vorliegenden Werkes ausführlich besprochen worden. Nur in einer kurzen Skizze wollen wir die wichtigsten Phasen des Wiener Theaterbaues rekapitulieren. Schon 1626 werden in den Hofzahlbüchern Auslagen für ein nicht näher bezeichnetes Theater erwähnt. Nachweisbar ist ein von Burnaccini gebautes hölzernes Theater in der Nähe des heutigen Schweizerhofes. Es wurde 1683 demoliert und ungefähr an seiner Stelle ein andres Theater erbaut, das 16. Juli 1699 abbrannte. Kaiser Josef I. erbaute 1706 an dem Orte der heutigen Redoutensäle ein aus zwei Sälen bestehendes großes Opernhaus, in dem bis 1744 Vorstellungen stattfanden. 1752 wurde es demoliert. Ein andres stand an der Stelle der heutigen Hofbibliothek. Opernvorstellungen fanden auch im Schauspielhaus (alten Burgtheater, Umbau zu einem wahrhaften Theater 1743, Erweiterung 1756), im Hofballhaus statt, in dem 1741 Joseph Carl Sellier Opern aufzuführen verpflichtet war, dann bei Hofvorstellungen in der alten und neuen Favorita (Augarten und Theresianum), in Schönbrunn, Laxenburg, und bei Mitwirkung von Mitgliedern des kaiserlichen Hauses auf der »geheimen Schaubühne« in der Bildergalerie der Hofburg.

Mittlerweile hatte auch der Wiener Stadtrat ein Komödienhaus nächst der Kärntnerthorbastei 1708 erbaut und am 30. November 1709 eröffnet. Es war von Anton Peduzzi, einem Bologneser Ingenieur, erbaut und kostete 35.717 Gulden 23 Kreuzer 3 Pfennige. Auch hier wurden später Opern und Ballette gegeben. Nach der Vorstellung des Balletts »Don Juan« von Gluck brannte es am 3. November 1761 zwischen 9 und 10 Uhr nachts nieder.[1]

An derselben Stelle wurde nach den Plänen des Hofarchitekten Freiherrn von Pacassi ein neues Theater erbaut, das am 9. Juli 1763 eröffnet wurde: das Theater nächst dem Kärntnerthor. Es wurde zunächst an Privatunternehmer überlassen, besonders als seit 1776 das deutsche Schauspiel ins Burgtheater verlegt war. Die Schicksale unter der Hofverwaltung haben wir kennen gelernt. Es erübrigt nur noch, von dem Haus selbst zu sprechen. Das Theater war nichts weniger als ein Prachtbau. Der dänische Ballettmeister August Bournonville, der 1855 nach Wien kam, schilderte später in einer Darstellung seines Wiener Aufenthaltes das alte Haus in folgenden Worten[2]: »Das Theater liegt eingeklemmt zwischen einer der engsten Straßen Wiens und der südlichen Bastei. Allein da die Lokale nach und nach der Erweiterung bedürftig waren, so sind einige danebenliegende Häuser teils gekauft, teils gemietet, welche durch Gänge und hängende Brücken mit dem Theater in Verbindung stehen und Kanzleien, Probezimmer und Garderoben enthalten. Der Zuschauerraum ist ziemlich elegant, allein die Ein- und Ausgänge so eng, daß man mit Schrecken an eine Alarmierung denkt. Der Eingang für die Künstler ist nichts weniger als verlockend und sowohl Garderoben als die Schulsäle sind erfüllt von dem gemischten Dunst der Wirtshäuser und Hofräume. Ein Zimmer hat den Namen Foyer, allein da dort stets eine Orgel, eine Harfe und ein Extrakontrabass und zwei türkische Trommeln stehen, so ist sehr wenig Platz zu Tanzübungen vorhanden, noch weniger zur Einstudierung großer Ballette«. Wichtige Ensembleproben fanden im großen Redoutensaal der Hofburg statt, wohin die Herren meist erst im letzten Augenblick aus den umliegenden Kaffeehäusern geholt werden mußten. (Vergleiche auch die Schilderung des Komödienbierhauses Seite 61.)

[1] Bei dem Brand ereignete sich ein damals viel besprochener Unfall. Der Kassier des Theaters war mit seiner Gattin in das brennende Haus geeilt, um die Kassen zu retten, fand aber den Rückweg durch Rauch und Flammen versperrt. Er eilte ans Fenster seines Bureaus und rief um Hilfe, die ihm jedoch des schweren eisernen Fenstergitters wegen nicht zuteil werden konnte. Man tat alles mögliche, um das Gitter zu brechen, befestigte eiserne Ketten daran und spannte vier Paar Pferde vor. Umsonst, das Gitter gab nicht nach. Endlich erschien ein Priester vor dem Haus und spendete dem Ehepaar die letzten Tröstungen seiner Religion. Wenige Minuten später wurden der Kassier und seine Gattin vor den Augen der entsetzten Menschenmenge von den Flammen ergriffen. — [2] »Wiener Zeitung«, 13. März 1866.

Im Jahre 1849, während der Beschießung Wiens durch Windischgraetz, schwebte das Haus in ernster Gefahr. Seine Nachbarhäuser gingen in Flammen auf und waren durch Granaten teilweise zerstört, so das Eckhaus der Kärntnerstraße und Wallfischgasse, in dem einst Rossini und die Mitglieder der italienischen Stagione gesungen hatten, und das Palais des Grafen Kolowrat. Viermal schlugen die Bomben auch in das Dach des Theaters und entzündeten seine alterstrockenen Balken. Aber fast dreihundert Menschen hatten sich zum Schutz des Hauses mit Löschgeräten eingefunden und waren Tag und Nacht bemüht, die traute Stätte der Kunst vor weiterem Schaden zu bewahren.

In diesem armseligen Haus verbrachten die Wiener Theaterbesucher ihre seligsten Stunden, gewannen sie die schönsten Illusionen, erreichte eine unvergleichlich hohe Kunst aller Stilgattungen fast hundert Jahre hindurch eine würdige und zum Teil ganz außerordentlich glänzende Darstellung. »Wie glücklich« — schreibt Theodor Helm in seinen Erinnerungen — »wie glücklich fühlten sich gerade die wahren Musikfreunde in dem bei aller Unbequemlichkeit so gemütlichen und intimen, dabei für zarte Klangwirkungen trefflich akustischen Raum! Besonders bei der Aufführung klassischer Opern, deren diskrete Instrumentation so recht in dieses Theater hineinpaßte, und fast noch mehr bei den philharmonischen Konzerten, welche seit dem Jahre 1860 gleichfalls im »Kärntnerthor« (damals allgemein gebräuchliche Abkürzung) stattfanden und für volle zehn Jahre verblieben, bis zur Eröffnung des neuen Musikvereinsgebäudes im Jahre 1870.

Es war allgemein bekannt, daß sich die akustisch günstigsten Plätze des Kärntnerthor-Theaters auf dem sogenannten »Olymp«, das heißt im fünften (!) Stockwerk befanden und da überdies der Eintritt hier nur die Bagatelle von 40 Kreuzer kostete, so versammelte sich da oben regelmäßig an Sonntagen mittags, ein halb ein Uhr, trotz einer häufig tropischen Hitze die gebildetste musikalische Gesellschaft unseres mit Glücksgütern nicht zu reich gesegneten Mittelstandes zu den reinsten idealsten Genüssen«.

Auch während der Opernvorstellungen beherbergten die Galerien, namentlich die linke Seite des vierten Stocks, ihr Stammpublikum. Dort saß die enthusiasmierte Jugend, lauschten die künftigen Primadonnen und Komponisten den glänzenden Aufführungen der Opern aller Nationen. Man hat an dieser Stelle Herbeck, Weinwurm, Brahms, Otto Bach, Epstein, Rubinstein sitzen sehen. Dort tronten auch die Sängerinnen wie Gentiluomo, Spatzer, Pauline Lucca und der Gesangslehrer der Hofopernschule Otto Hoffmann. Die Lucca war es, die dort einmal, als sechzehnjähriges Mädchen, in einer lustigen Vorstellung von »Zar und Zimmermann« (mit Hölzel als Van Bett) die ganze Galeriegesellschaft anstiftete, im letzten Akt den Chor: »Vivat Hallelujah, Vivat der Zar ist da« aus voller Kehle mitzusingen. Das waren selige Zeiten; sie werden in ihrer ursprünglichen Gemütlichkeit nicht wiederkehren. Wohl wußte man schon seit Anfang der fünfziger Jahre, daß die Tage des guten alten Kärntnerthor-Theaters gezählt seien. Die neue Kunst bedurfte eines neuen Tempels. Aber man schied nur sehr ungern von seinen kunstgeweihten Mauern. Die neue Hofoper war längst eröffnet, als man noch immer mit Vorliebe, vielleicht um so lieber in das alte Haus ging, um dort noch etliche Male den unauslöschlichen Zauber der intimen Vorstellungen zu genießen. Ohne besondere Feier, ohne vorherige Ansage fanden diese plötzlich ihr unvermeidliches Ende. Die Vorstellung am 17. April 1870 war die letzte im alten Haus. Es war »Robert der Teufel« angekündigt, aber am Abend meldete der vielsagende rote Zettel, daß wegen Unpäßlichkeit des Herrn Georg Müller »Wilhelm Tell« gegeben werde. Bald nach diesem denkwürdigen Tage wurde mit der Demolierung des Gebäudes begonnen. Sie war schon ziemlich weit vorgeschritten, das Dach war abgedeckt, als in einer schönen mondhellen Sommernacht eine fröhliche Schaar von Musikenthusiasten in die Ruinen eindrang und Erl, der gefeierte Tenor, die Bühne betrat, um das berühmte »Oh, Mathilde« in die kahlen Mauern hinauszusingen. Es war der letzte Abschiedsgruß, den ein dankbarer Künstler der trauten Stätte darbrachte, die durch mehr als hundert Jahre die große Kunst aller Länder, ihre schönsten Gestalten, herrlichsten Stimmen und süßesten Geigentöne beherbergt hatte.

DIE NEUE K. K. HOFOPER BIS ZUR DIREKTION JAHN 1869—1880

K. K. Hof-Operntheater. **Im alten Hause.**

Sonntag den 17. April 1870.

Zum Vortheile der öffentlichen Wohlthätigkeits-Anstalten,

mit aufgehobenem Abonnement:

Wegen Unpäßlichkeit des Herrn **Müller**, statt der angekündigten Oper „Robert der Teufel“:

Wilhelm Tell.

Heroisch-romantische Oper in vier Akten, nach Jouy und Bis, frei bearbeitet von Theodor v. Haupt.
Musik von **Rossini**.

Wilhelm Tell,	Schweizer	Hr. Beck.
Walter Fürst,	Schweizer	Hr Draxler.
Melchthal,	Schweizer	Hr. Mayerhofer.
Arnold, Melchthal's Sohn,	Schweizer	Hr. Adams.
Leuthold,	Schweizer	Hr Neumann.
Hedwig, Tell's Gattin		Frl. Pastet.
Gemmy, Tell's Sohn		Frl. Tellheim.
Geßler Landvogt der Schweiz		Hr. Brandstöttner.
Mathilde, seine Nichte		Fr. Dustmann.
Rudolph der Harras, dessen Vertrauter		Hr. Campe
Ruodi, ein Fischer		Hr. Pirk

Die Vorstände der Kantone Schwiz, Uri, Unterwalden.
Ritter. Schweizer. Schweizerinnen. Volk.

Vorkommende Tänze, von Paul Taglioni.

Tyrolienne: die Fräulein Jackisch, Stadelmayer und Herr Caron.
Soldatentanz: die Fräulein Bauret, Lyra, Scholz, Stiasny, die Herren L. Couqui, L. Frappart, Gyurian, Schellenberg und das Balletcorps.
Kostüme nach Zeichnungen des Historienmalers Herrn Franz Gaul.

Beurlaubt: Frl. Ginbele — Unpäßlich: Hr. Lay, Hr. Walter

Der freie Eintritt ist heute ohne Ausnahme aufgehoben.

Loge Parterre, 1. oder 2 Stock	fl. 20.—	Sperrsitz im 3. Stock, 2. oder 3. Reihe	fl. 1.50	Eintritt in das Parterre	fl. 1.—
Loge 3. Stock	„ 12.—	detto 4. Stock	„ 1.20	Eintritt in 3. Stock	„ —.80
Sperrsitz im Parterre	„ 2.40	detto 5. Stock	„ —.80	Eintritt in den 4. Stock, Mitte	„ —.60
detto 3. Stock, 1. Reihe	„ 2.20			Eintritt in den 4 Stock, Seite	„ —.40

Montag den 18. Im neuen Opernhause: Romeo und Julie. | **Dinstag den 19. Im neuen Opernhause: Der Freischütz.**

Loge Parterre, 1. oder 2. Stock	fl. 25.—	Sitz Parquet 1. b. 7. bis 13. Reihe	fl. 3.50	Eintritt ins Parterre	fl. 1.20
Loge im 3. Stock	„ 20.—	Parterresitz	„ 3.—	Eintritt in den 3. Stock	„ 1.—
Fauteuil Parquet, 1. Reihe	„ 5.—	Sitz 3. Stock, 1. Reihe	„ 3.—	Eintritt in den 4. Stock, Mitte	„ —.80
Sitz Parquet 2. 3. 4. 5. 6. Reihe	„ 4.—	Sitz im 3. Stock, 2. 3. 4. Reihe	„ 2.50	Eintritt in den 4. Stock, Seite	„ —.60
		Sitz 4. Stock	„ 1.50		

Zu jeder im Repertoire angekündigten Vorstellung im neuen Opernhause werden auch zwei Tage vorher, gegen Entrichtung einer Vorverkaufgebühr, Billets abgegeben, und zwar: Für 1 Fauteuil im Parquet 1 fl. und für jeden Sitz der anderen Plätze 50 kr.
Die Tageskasse ist täglich von 9 Uhr Früh bis 5 Uhr Abends geöffnet.

Kasse-Eröffnung 6 Uhr. Anfang 7 Uhr.

k. k. Hoftheater-Druckerei.

rektor Nach schen n. Das s auf- mung weise aus- jekts e, die rtiger ihnen . Am s am e mit n der , und d die d am und

Präsidenten der Stadterweiterungskommission Grafen Wickenburg, der Minister Schmerling, Lasser, Hein, des Statthalters Grafen Chorinsky und des Bürgermeisters der Stadt Wien Dr. Zelinka.

Am 7. Oktober 1865 wurde die Hauptgesimsgleiche erreicht und Anfang 1866 die innere Ausschmückung in Angriff genommen. Nach dem Ableben van der Nülls und Siccardsburgs wurde der Bau durch Gustav Gugitz (Direktor der Staatsgewerbeschule) und Josef Storck (Professor an der Kunstgewerbeschule) bis 1869 zu Ende geführt. Der Bau dauerte somit, genau gerechnet, vom 16. Dezember 1861 bis 25. Mai 1869. Die Pariser große Oper wurde 1863 von Charles Garnier

Im Jahre 1849, während der Beschießung Wiens durch Windischgraetz, schwebte das Haus in ernster Gefahr. Seine Nachbarhäuser gingen in Flammen auf und waren durch Granaten teilweise zerstört, so das Eckhaus der Kärntnerstraße und Wallfischgasse, in dem einst Rossini und die Mitglieder der italienischen Stagione gesungen hatten, und das Palais des Grafen Kolowrat. Viermal schlugen
die Bor
dreihun
Tag un

In
gewanr
fast hu
»Wie g
gerade
dabei f
Opern,
den ph
gemein
neuen

Es
auf der
tritt hie
mittags
unseres

A
vierten
Primad
dieser
auch d
Otto H
Vorste
anstifte
singen
Wohl
Theate
ungerr
mit Vo
Zauber
diese
Haus.

daß wegen Unpäßlichkeit des Herrn Georg Müller »Wilhelm Tell« gegeben werde. Bald nach diesem denkwürdigen Tage wurde mit der Demolierung des Gebäudes begonnen. Sie war schon ziemlich weit vorgeschritten, das Dach war abgedeckt, als in einer schönen mondhellen Sommernacht eine fröhliche Schaar von Musikenthusiasten in die Ruinen eindrang und Erl, der gefeierte Tenor, die Bühne betrat, um das berühmte »Oh, Mathilde« in die kahlen Mauern hinauszusingen. Es war der letzte Abschiedsgruß, den ein dankbarer Künstler der trauten Stätte darbrachte, die durch mehr als hundert Jahre die große Kunst aller Länder, ihre schönsten Gestalten, herrlichsten Stimmen und süßesten Geigentöne beherbergt hatte.

DIE NEUE K. K. HOFOPER BIS ZUR DIREKTION JAHN 1869—1880.



I. DAS K. K. HOF-OPERNTHEATER.



1. Vorgeschichte des Baues.



Schon zu Beginn der fünfziger Jahre finden wir in zeitgenössischen Schriften wiederholt den Wunsch nach einem neuen Opernhaus in Wien ausgesprochen. Nach den ersten Plänen, die damals entstanden, hatte Direktor Merelli ein ausführliches Projekt ausgearbeitet, das er dem Kaiser zur Genehmigung vorlegte. Nach diesem sollte die neue Oper auf dem Ballplatz erbaut werden, ihr Stil den drei großen italienischen Theatern, der Scala in Mailand, dem San Carlo in Neapel und der Fenice in Venedig nachgebildet sein. Das Gebäude sollte 600.000 Gulden kosten, die entweder durch Aktien oder durch Zuschuß des Staates aufzubringen gewesen wären. Merelli hatte bei der Überreichung seines Projekts getrachtet, die Zustimmung des Kaisers insbesondere durch die prachtvolle Ausstattung der Hofloge zu gewinnen. Glücklicherweise ohne Erfolg. 1857 kam ein andres Projekt zur Sprache. Architekt Mendura aus Mailand hat es ausgearbeitet, fand aber auch nicht die erhoffte Zustimmung. Eine ernste Inangriffnahme des Projekts schien erst möglich, als im Jahre 1857 die Auflassung der Wälle und Basteien beschlossen wurde, die seit alter Zeit die innere Stadt umgaben. Nun war Raum geschaffen für eine ganze Reihe großartiger Bauten, deren nähere Bestimmung vorläufig erst in Umrissen festgesetzt werden konnte. Unter ihnen nahm der Vorschlag für die Errichtung eines neuen Opernhauses zuerst greifbare Gestalt an. Am 10. Juli 1860 wurde eine Konkurrenz zur Vorlage der Pläne ausgeschrieben, die längstens am 10. Jänner 1861 vorliegen sollten. Unter den eingereichten Arbeiten wählte die Jury diejenige, die mit dem Motto versehen war: »Fais ce que dois, advienne que pourra«. Die Autoren waren Eduard van der Nüll und August Siccard von Siccardsburg.

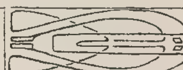
Erst am 10. November 1861 wurde vom Ministerium die Ausführung des Baues angeordnet, und am 7. Dezember 1861 nahm ein Ministerialingenieur die Aussteckung des Bauplatzes und die Bestimmung der Niveauverhältnisse vor. Am 16. Dezember 1861 erfolgte der erste Spatenstich und am 20. Mai 1863, 10 Uhr vormittags, die feierliche Grundsteinlegung im Beisein des Handelsministers und Präsidenten der Stadterweiterungskommission Grafen Wickenburg, der Minister Schmerling, Lasser, Hein, des Statthalters Grafen Chorinsky und des Bürgermeisters der Stadt Wien Dr. Zelinka.

Am 7. Oktober 1865 wurde die Hauptgesimsgleiche erreicht und Anfang 1866 die innere Ausschmückung in Angriff genommen. Nach dem Ableben van der Nülls und Siccardsburgs wurde der Bau durch Gustav Gugitz (Direktor der Staatsgewerbeschule) und Josef Storck (Professor an der Kunstgewerbeschule) bis 1869 zu Ende geführt. Der Bau dauerte somit, genau gerechnet, vom 16. Dezember 1861 bis 25. Mai 1869. Die Pariser große Oper wurde 1863 von Charles Garnier

begonnen, 1874 vollendet und kostete 46 Millionen Franken. Zum Vergleich sei hier noch erwähnt, daß das älteste Stadttheater nächst dem Kärntnerthor 35.717 Gulden kostete, das neuere Kärntnerthor-Theater 300.000 Gulden und die k. k. Hofoper 6,116.647 Gulden 61 Kreuzer.

Van der Nüll, geboren 1812 zu Wien, gestorben 3. April 1868 ebendaselbst, war der natürliche Sohn des Feldmarschalleutnants Freiherrn von Welden. Eine krankhafte Anlage hatte ihm sein Leben lang übel mitgespielt. Er war menschenscheu, melancholisch, frühzeitig verbittert, zu innerer Unzufriedenheit und Lebensüberdruß geneigt. Siccardsburg dagegen (geboren 6. Dezember 1813 zu Wien oder Pest, gestorben zu Weidling bei Wien 11. Juni 1868) war heiter, gesellig, umgänglich und durch seine Charaktereigenschaften der natürliche Vermittler aller persönlichen Beziehungen, die bei der umfangreichen Tätigkeit beider Künstler nicht zu umgehen waren. Die künstlerische Laufbahn Siccardsburgs ist von der van der Nülls nicht zu trennen. Beide studierten zusammen, einigten sich in den Hauptprinzipien ihrer Kunst, reisten miteinander und überreichten fast immer gemeinsam das Ergebnis ihrer architektonischen Projekte. Mit Schwind, Steinle und Julius Hähnel verband sie ein inniges Freundschaftsverhältnis. Frühzeitig traten sie als Gegner des obersten Baurats und des »Klassikers« Peter von Nobili auf, gelangten aber dennoch zu staatlichen Anstellungen an der Architektenschule (damals in der Annagasse), wo sie als Lehrer eine ersprießliche Tätigkeit entfalteten. Von ihnen stammt das Ständehaus in Pest und das Carltheater in Wien, bei dem sie die praktischen Erfahrungen im Theaterbau erwarben. Im Kommandanturgebäude des Arsenals bewiesen sie die Freiheit in der Verwertung romanischer Motive, die Fähigkeit einen großen Komplex zu gruppieren, mit reichem Schmuck zu versehen und zu einheitlicher Gestalt zusammenzufassen. Sie übernahmen den Bau des Sophienbades, der Altlerchenfelderkirche, machten Projekte zur Stadterweiterung, zur Universität (beide unausgeführt) und schufen das ungemein einfache, aber doch originelle Gymnasium in Brünn.

2. Beschreibung des Hauses.



Siccardsburg, von dem die Gesamtanlage des Hofoperntheaters stammt, während van der Nüll die Ausschmückung übernahm, hat das Gebäude in Haupt- und Nebengruppen geteilt und schon durch diese Gliederung, deren Übersichtlichkeit und Proportion gleich gelungen ist, Leben und Anmut in den sonst so mächtig imponierenden Bau gebracht.

Der mittlere Hauptkomplex des Gebäudes umfaßt Zuschauerraum, Bühne und Stiegenhaus, die von einem hochgewölbten Dach bedeckt werden. Vor diesem Komplex befindet sich ein niederer Vorbau, der im Parterre das Vestibül, im ersten Stock das Foyer und die Loggia umfaßt. Zwischen diesem Vor- und dem Hauptbau liegen das Stiegenhaus, die Garderoben und im ersten Stock der Vorraum zur Hofloge. Der Vorbau enthält die Fassade mit der Loggia mit fünf weiten Öffnungen, unter denen die Hauptanfahrt zum Theater liegt. Längs diesem Hauptkomplex führen zu beiden Seiten niedere Paralleltrakte, in denen eine Anzahl wichtiger Räume untergebracht sind, und zwar:

Links im Parterre: Kassen und Bureaus, im I. Stock: Wohnung des Hausinspektors. Rechts im Parterre: Gang mit Schneckenwindungen zur ehemaligen Tageskasse, jetzt bei starkem Andrang zum allmählichen Einlaß des Publikums dienend, im I. Stock: Bureaus, Probezimmer, Wohnung des Direktors.

Die Paralleltrakte reichen von der Vorderseite des Hauses bis etwa in dessen Mitte (Grenze zwischen Auditorium und Bühne), wo sie durch zwei senkrecht auf das Hauptgebäude herausstehende Querflügel unterbrochen werden. Diese enthalten links: die Stiege zu der Proszeniumsloge des Kaisers, rechts: die Stiege zur Proszeniumsloge der Erzherzoge und eine gedeckte Auffahrt dazu. In den oberen Stockwerken dieser vorderen Querflügel finden wir Kostümgarderoben, in den rückwärtigen Querflügeln links den Ballettprobesaal, rechts den kleinen Malersaal. Der große Malersaal liegt in der

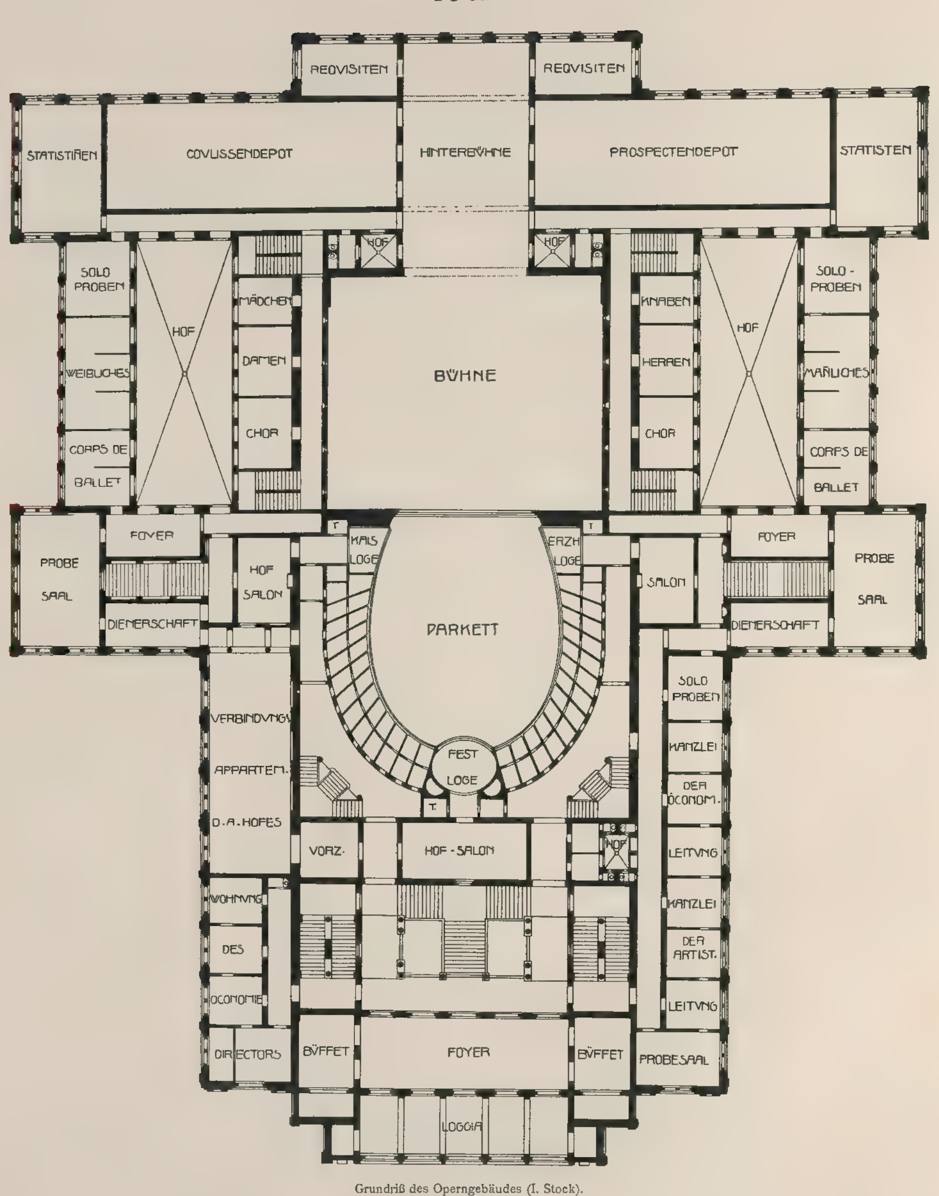


Das Operngebäude.

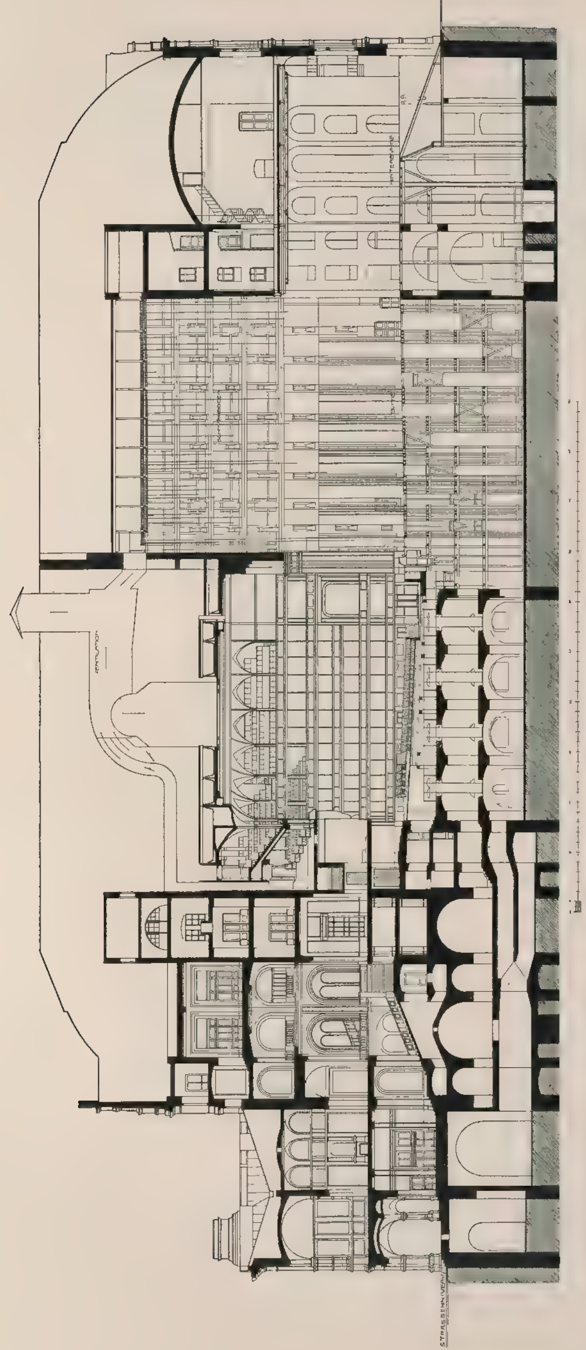
Mitte des Gebäudes über der Hinterbühne. Nach der Unterbrechung durch die querstehenden Flügel setzen sich die Paralleltrakte längs der Bühne fort und geben dort den Künstlergarderoben Raum, bis sie am Ende des Gebäudes wieder durch je einen Querflügel auf jeder Seite abgeschlossen werden. Der vordere Querflügel ist mit dem rückwärtigen noch durch einen zweiten Trakt verbunden, zwischen dem und dem Hauptparalleltrakt sich ein gedeckter Lichthof befindet, der rechts die Dampfmaschine, den Kessel, links Dekorationsstücke beherbergt. Wir haben also den niederen Vorbau mit Fassade, den höheren Hauptbau mit Paralleltrakten und noch zwei querstehende Flügel. Der durch diese Flügel entstehende rechte Winkel ist im Vordergrund des Gebäudes mit Gartenanlagen und Brunnenfiguren geziert, deren Schöpfer Hans Gasser ist (geboren 2. Oktober 1817 zu Eisentratten nördlich von Gmünd in Kärnten, gestorben 24. April 1868 in Budapest). Auf dem Dache des Vorbaues standen an beiden Ecken Pegasusgruppen, von dem Bildhauer Vinzenz Pilz, die durch ihre großen Dimensionen und ihr plumpes Aussehen derart dem allgemeinen Spott ausgesetzt waren, daß sie 1877 abgenommen werden mußten und nach San Francisco verkauft wurden. An ihrer Stelle stehen jetzt die leichten Kolossalfiguren in Bronze: die klassische und die romantische Poesie auf geflügelten Rossen von Ernst Julius Hähnel (geboren 9. Mai 1811 in Dresden, gestorben daselbst 2. Mai 1891). Zwischen diesen Figuren blickt in der Höhe des Daches eine hohe durchbrochene Attika auf uns herab mit der Inschrift: »Kaiser Franz Josef 1868«. Von Hähnel stammen auch die fünf Bronzestatuen in den Bogen der Loggia: Liebe, Thalia, Phantasie, Melpomene (Drama), Heroismus. Die gesamten Fassaden sind im romanischen Renaissance-Bogenstil gehalten. Ein im vollen Halbkreis gehaltener Rundbogen (im Parterre eine Halbellipse) umfaßt ein Doppelfenster.

Zur Mitarbeit an dem großen Werk haben Van der Nüll und Siccardsburg noch eine Reihe andrer

I. STOCK.



Grundriß des Operngebäudes (I. Stock).



Längsschnitt des Operngebäudes.



Blick auf die Bühne.

österreichischer und auswärtiger Künstler herangezogen: Josef Gasser Ritter von Valhorn für die Statuen der sieben freien Künste im Stiegenhaus, Franz Dobyaschofsky für das Plafondbild im Stiegenhaus (ausgeführt von M. Rieser), Johann Preleuthner für die Hochreliefdarstellungen im Stiegenhaus. Einen wesentlichen Anteil an der Ausschmückung des Innern hatte Moriz Ritter von Schwind, der 14 Wandgemälde im Foyer (Szenen aus Opern) und den Zauberflötenzyklus in der Loggia malte. Karl Rahl entwarf das Plafondbild im Zuschauerraum (ausgeführt von Christian Griepenkerl und Eduard Bitterlich), von Eduard Ritter von Engerth stammt die Orpheusmythe auf der Treppe zur kaiserlichen Inkognitologe, der Zyklus »Hochzeit des Figaro« im Kaisersaal vor der Hoffestloge. Karl Madjera malte das Deckengemälde (Musik auf Adlerschwingen) im Salon zur kaiserlichen und jenes im Salon zur erzherzoglichen Inkognitologe (Preziosa). Albert Zimmermann schmückte den Salon der kaiserlichen Inkognitologe mit Darstellungen von Possenhofen (dem Geburtsort der Kaiserin Elisabeth), des Starnberger Sees und Salzburgs und Karl Swoboda schuf den Iphigenia-Zyklus für die Stiege zur Inkognitologe der Erzherzoge. Der Vorhang für die tragische Oper ist eine Komposition Karl Rahls, den Orpheus-Mythos darstellend. Zur Rechten der Hauptfigur des Orpheus (links vom Zuschauer) bringt er die Porträts von Rahl, Dobyaschofsky, Hans Gasser, Van der Nüll und Siccardsburg. Der in Weiß und Gelb gehaltene



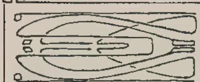
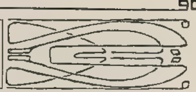
Moriz v. Schwind, Lünette in der Loggia.

Vorhang für die komische Oper ist ein Werk Ferdinand Laufbergers. Über beiden fungiert jetzt ein nach den oberen Seitenecken zu öffnender Vorhang aus graugrünem Samt. Für kleinere Arbeiten, wie für die Ornamentenmalerei in der Wartehalle in der Kärntnerstraße wurde Isella gewonnen, für die Vignetten im Vestibül Karl Geiger, für zwölf Blumenmedaillons im Foyer Friedrich Sturm.

Im Zuschauerraum ist im wesentlichen das italienische Logensystem beibehalten, mit dem man auch wohl der uralten Wiener Traditionen wegen nicht leicht brechen konnte. Es ist nur insofern modifiziert, als die Logen nicht, wie in den meisten italienischen Theatern, bis an die Decke reichen, sondern in eine Galerieanlage übergehen. Die Logen sind als kleine Familienräume gedacht und mit entsprechenden Vorzimmern versehen. Gerade der Bühne gegenüber befindet sich im I. Stock die große Hofloge, die durch zwei Stockwerke hindurchgeht und vom Hof nur bei festlichen Gelegenheiten benutzt wird. Für diesen sind auch nächst dem Proszenium im Parterre und im I. Stock große Proszeniumslogen, sogenannte Inkognitologen, in der Breite von drei gewöhnlichen Logen reserviert. Über ihnen befinden sich im III. Stock die Künstlerlogen. Sonst ist im III. Stock die Logenreihe in der Mitte durch Sperrsitzreihen unterbrochen, die der Bühne gegenüber ober der großen Hofloge angebracht sind. Sie bilden die dritte Galerie. Der IV. Stock (die vierte Galerie) ist ausschließlich Sperrsitzen und Stehplätzen vorbehalten. Die in der Bühnenebene gelegenen Sperrsitze bestehen aus dem sanft ansteigenden Parkett (mit zwei Seitengängen und einem Mittelgang) und dem etwas höheren und kleineren Parterre. Dahinter das Stehparterre. Die Anlage des Orchesters mit einem Raum für 100 und mehr Musiker hält ungefähr die Mitte zwischen dem modernen deutschen Tief- und dem italienischen Hochsystem.

Allgemeine Anerkennung erwarben sich die technischen Einrichtungen der Bühne und des Zuschauerraums, wenn auch deren Wert im Anfang vielfach übersehen wurde. Sie haben sich bis auf den heutigen Tag glänzend bewährt und verdienen um so mehr unsere Bewunderung, als sie zu einer Zeit ausgeführt wurden, in der ähnliche Anlagen vorher nirgends in gleicher Vollkommenheit zu finden waren.[1]

[1] Eine kurze Beschreibung des Baues, Darstellung und Erläuterung seiner künstlerischen Absichten gab Siccardsburg selbst in der »Allgemeinen Bauzeitung« 1878. Genaue Grundrisse und Abbildungen des architektonischen Teiles findet man in: »Wiener Monumentalbauten«, zweiter Teil, »Die k. k. Hofoper«, Wien, Ad. Lehmann, 1885. Reproduktionen der inneren Ausschmückung enthält: »Das k. k. Hofoperntheater«, Wien, Verlag von V. A. Heck, 1894. — Eine Beschreibung des Gebäudes gibt das Werk: »Das k. k. Hofoperntheater in Wien«, von A. J. Weltner, A. Przistaupinsky, F. Graf, Wien 1894.


3. Beurteilung durch die Zeitgenossen.


Wie bei allen Monumentalbauten, deren Bedeutung über praktische Zwecke des Augenblicks weit hinausgeht, hat es auch bei der Wiener Hofoper an Neidern und kleinlichen Widersachern nicht gefehlt. Von der Grundsteinlegung angefangen bis weit über die Eröffnung des neuen Hauses hinaus unterlag es unausgesetzt der Kritik des Publikums und der Künstler, nahm die Unzufriedenheit aller Kreise so unerwartete Dimensionen an, daß den Erbauern selbst kein Augenblick innerer Genugtuung und äußerer Anerkennung vergönnt war, bis ein unerbittliches Geschick sie noch vor der Vollendung des Hauses vom irdischen Schauplatz abrief und die Rehabilitierung ihres künstlerischen Ansehens der Nachwelt überließ.

Zweimal hat Van der Nüll Hand an sich gelegt, nachdem er 1864 infolge eines schweren Augenleidens pensioniert wurde. Sein verhängnisvoller Schritt war das zweite Mal von Erfolg begleitet. Am 3. April 1868 hatte er sich im Hause des Architekten La Vignier in der Mariahilferstraße an der Thür erhängt. Mit dem Tode Van der Nülls war auch die Widerstandskraft des einst so lebensfrohen und schaffensmutigen Siccardsburg gebrochen. Wenige Wochen nach Van der Nülls Tod übersiedelte der an Geist und Körper gebrochene Mann in die von ihm erbaute Villa in Weidling (bei Klosterneuburg) und schon am 11. Juni 1868 begleitete ein düsterer Leichenzug seine irdischen Überreste auf dem langen Weg von Weidling nach Grinzing, wo der Leichnam auf dem kleinen Friedhof des Ortes zur ewigen Ruhe bestattet wurde. Eine von Siccardsburg selbst erbaute Gruftkapelle beschützt stimmungsvoll seine letzte Ruhestätte.



Ed. Engerth, aus dem Figaro-Fries im Hoffestsalon.

Vielfach wurde die tiefe Lage des Hauses abfällig beurteilt. Daß sie vorhanden ist, unterliegt keinem Zweifel, aber es ist gewiß, daß es nicht in der Macht der Erbauer lag, daran etwas zu ändern. Hätte man ihr abhelfen wollen, dann hätte der Bau um so viel gehoben werden müssen, daß er gegenüber dem höchsten Straßenpunkt im Westen (Einmündung der Babenbergerstraße in die Ringstraße) noch immer höher erschiene. Um wieviel hätte dann der Straßenzug im Osten (vom Schwarzenbergplatz aus) gehoben werden müssen und in welcher Höhe wäre das Gebäude der Kärntnerstraße gegenüber gelegen? Die ganze innere Stadt vom Stephansplatz an hätte in ansteigender Linie gehalten werden müssen. Eine derartige Umwandlung eines großen Stadtviertels wäre mit so viel Schwierigkeiten verbunden gewesen, daß man sagen kann, sobald der Punkt für das neue Opernhaus einmal bestimmt vorlag, war an den Terrainverhältnissen nichts mehr zu ändern.

Ein andres Bedenken bildete die oft aufgeworfene Frage, ob das Gebäude nicht durch eine davor liegende Avenue, die bis zum Freihaus auf der Wieden gereicht hätte oder wenigstens durch Schaffung eines freien Platzes vor dem Theater sich günstiger präsentiert hätte. Das Beispiel der Pariser Oper würde für die Freilegung sprechen. Allein man vergißt, daß ein Prinzip, das für ein architektonisches Kunstwerk richtig ist, sich nicht ohne weiteres auf ein andres übertragen läßt. Die Pariser Oper ist für den Effekt gebaut, und zwar für einen ziemlich gewöhnlichen: Glanzfassade für den oberflächlichen Blick aus der Entfernung. Ihre vernachlässigten und zum Teil geradezu armseligen Details dürfen und sollen durch



F. Laufberger, Fries vom Vorhang für die komische Oper.

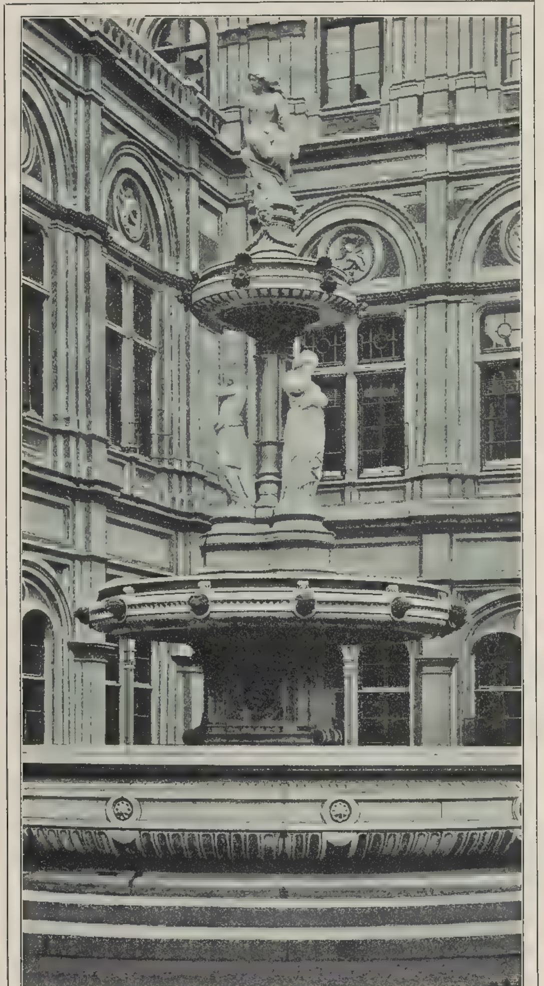
die Fernansicht verdeckt werden. Anders bei der Wiener Oper mit ihrer bis ins kleinste Detail vollendet ausgearbeiteten inneren Harmonie. Sie ist für intimere Wirkungen berechnet und lohnt reichlich eine aus der Nähe erfolgende Besichtigung jedes einzelnen Stückes. Hat es sich doch bei den rheinischen Dombauten gezeigt, daß sie durch rücksichtslose Freilegung um jeden Preis durchaus nicht gewonnen, wohl aber in Einzelheiten verloren haben.

Im Innern war das Arrangement der Galerien von Anfang an Gegenstand unzähliger Beschwerden. So wurde insbesondere der viel zu niedere Plafond der stark ansteigenden dritten Galerie unangenehm empfunden. Dieser Nachteil rührt daher, daß die Erbauer ursprünglich für den dritten Rang nur Logen projektiert hatten und erst im letzten Augenblick gezwungen wurden, einen Teil für Einzelsperrsitze einzurichten, da für das eigentliche Galeriepublikum im vierten Rang zu wenig Platz sei. Dadurch sind die letzten Reihen der dritten Galerie akustisch und optisch ungünstig. In der vierten Galerie tadelte man wieder die Anbringung der Stützsäulen des Plafonds. Diese Bedenken sind leicht ausgesprochen, aber viel schwerer behoben, wenn man den künstlerischen Totaleindruck des Zuschauerraums erhalten will. Es gibt Galerien genug, von denen aus die Besucher besser sehen und freier sitzen und zahlreichere Plätze zur Verfügung haben als im Wiener Hof-Operntheater. Die kleineren modernen Theater sind fast alle mit Rücksicht auf die billigen Plätze gebaut. Es mag ganz praktisch sein, zu bestimmten Zwecken dieses Bausystem einzuschlagen. Das Innere der Hofoper aber macht eben wegen dieser Säulen einen auch nach oben geschlossenen harmonischen und deshalb trotz der Größe auch intim heimlichen Eindruck. Diese künstlerische Wirkung scheint uns bei einem Bau, der nicht mit Rücksicht auf den Säckel des Populus, nicht mit der Bestimmung auf finanziellen Ertrag gebaut sein darf, die einzig maßgebende zu sein, die den Plan der Anlage vollständig rechtfertigt.

Ein weiteres Bedenken gegen den Zuschauerraum lag in der Akustik. Wir werden davon bei Besprechung der ersten Vorstellungen noch mehr hören. Vorläufig sei folgendes festgestellt: Die Bühnenillusion ist stets an bestimmte äußere Bedingungen geknüpft, an deren Mitwirkung jeder, der ein Haus längere Zeit besucht hat, unbewußt gebunden ist. Mit der Errichtung eines neuen Theaters sind alle Wurzeln zerstört, durch die gerade der begabtere Zuschauer die Anregung seiner Phantasie zu empfangen gewohnt war. Eine wirklich neue Bühne von origineller künstlerischer Gestaltung muß erst alt werden, um verstanden zu werden. Und die Hofoper war etwas Neues, Individuelles, besaß einen ungewohnten architektonischen Stil, mit dem man sich erst befreunden mußte, um dem Hause sein Innerstes rückhaltlos anzuvertrauen. Tatsache ist, daß eine neue Generation dort eben so heimisch geworden ist, wie die

vorhergehende im alten Kärntnerthor-Theater. Man hört auch ganz gut im neuen Hause, aber man ist, wenn man es nicht kennt, anfangs unaufmerksam. Mit der Zeit schwindet dieser Nachteil und der Hörer macht die Erfahrung, daß die Akustik nicht nur in bezug auf Schallstärke eine genügende ist, sondern namentlich die Differenzierung der Klangfarben in vorzüglicher Weise ermöglicht. Nicht nur alle Instrumente treten in ihrer spezifischen Individualität deutlich heraus, auch die kleinsten Stimmen machen sich geltend, wenn der Sänger nur der leicht begreiflichen Versuchung widersteht, auf den überwältigenden Eindruck des großen Raumes mit einer Kraftleistung zu reagieren.

Alle diese ursprünglichen Bedenken sind mit der Zeit vom Publikum und den Sängern entweder abgeschwächt oder ganz fallen gelassen worden. Daß sie überhaupt entstehen, mit solchem Nachdruck vorgebracht werden und den Erbauern alle Freude an ihrem Werk verleiden konnten, daran war eine ganze Reihe widriger Umstände schuld. Gewiß waren es in erster Linie die kleinlichen Neider in der Zunft, die Nadelstiche der lieben Kollegen, die zu der feindseligen Bewegung gegen das Opernhaus und seine Erbauer Anstoß gaben. Als Van der Nüll starb, verweigerte man ihm im Ingenieur- und Architektenverein den ehrenvollen Nachruf, weil er nicht Mitglied des Vereines war. Das deutet zur Genüge auf eine Ursache der Gegnerschaft: die Clique.


Loreleibrunnen von Hans Gasser.

Eine andre Opposition stammte aus der Umgebung des ehemaligen Obersten Hof-Bauamtes. Seit Van der Nüll und Siccardsburg dessen Vorstand Peter von Nobili bekämpften, war ihnen auch dort in den obersten Luftströmungen der Architektur die Gesinnung nicht günstig. Aber alle die genannten Gegner, an denen es bei der Errichtung eines für Jahrhunderte bestimmten Baudenkmals nie und nirgends gefehlt hat, hätten die feindselige Haltung aller Kreise der Bevölkerung nicht erzielen können, wenn nicht noch ein sehr trauriger Umstand hinzugekommen wäre, dessen Abwendung damals in niemandes Macht lag.

Seit den zwei unglücklichen Kriegen von 1859 und 1866 war das Volk in allen Schichten derart entmutigt, unzufrieden, mißtrauisch und verbittert, hegte es einen so unbezwingbaren Groll gegen alles, was »von oben« in Angriff genommen wurde, war es so sehr daran gewöhnt, daß da wieder eine vernichtende Niederlage erfolgen müsse, daß es nur eines leisen Anstoßes von seiten einzelner Gegner bedurfte, um die ganze Lawine einer allgemeinen Empörung in Bewegung zu setzen. Je näher der Bau seiner Vollendung entgegenging, desto gereizter war die Stimmung des Publikums. Es ist sehr bezeichnend, das man die k. k. Hofoper kurz vor ihrer Eröffnung das »Königgrätz der Baukunst« nannte. Dieser Name deutet abermals eine Quelle an, aus der allgemeiner Unwille entsprang. Er ist zugleich ein Beweis dafür, wie weit die psychischen Verheerungen eines unglücklichen Krieges reichen, wie tief die Mutlosigkeit, der Mangel an Vertrauen und Zuversicht nach großen politischen Katastrophen sinken können. Nur so ist es zu erklären, daß das neue Hof-Operntheater noch vor seiner Vollendung zur Zielscheibe des allgemeinen Witzes und Spottes gemacht wurde. Als das Gebäude eben erst unter Dach stand, erzählte man einmal in Wien, es sei beschlossen worden, das ganze Haus abzutragen, weil man darin nichts höre; ein andermal, man müsse es umbauen, weil man nichts sehe, dann wieder, weil man die Schornsteine vergessen habe, weil es auf schlechtem Grund errichtet und baufällig sei und andres mehr. Schließlich sangen selbst die Wiener Gassenjungen boshafte Stanzen, in welchen die Erbauer dem Gelächter der ganzen Stadt preisgegeben waren. Eines davon lautete:

Der Siccardsburg und Van der Null,
Die haben beide keinen Stüll (Stil),
Griechisch, Gothisch, Renaissance,
Das ist ihnen olles ans.

Allen diesen Gegnerschaften sind die Erbauer unterlegen, bevor sie das Haus in seiner Vollendung sehen konnten. Aber ihr Werk steht siegreich da, als das schönste und zweckmäßigste Opernhaus der Welt. Wir erblicken in ihm nicht nur ein Bauwerk, das in der stattlichen Reihe bedeutender Bühnen als eine gelungene Schöpfung bezeichnet werden kann, sondern wir sehen in ihm ein großes architektonisches Denkmal, das durch seinen originellen Stil, seine innere Harmonie, seine zweckmäßigen technischen Einrichtungen als Vorbild für ähnliche Unternehmungen gedient hat und Zeugnis ablegt für die auch in schwerer Zeit noch immer ungebrochene Schöpferkraft des künstlerischen Geistes der Reichshauptstadt.



II.

INNERE GESCHICHTE DES HOFOPERN-THEATERS.

1. Die Direktion und die Kapellmeister.



Die schwierigste Aufgabe unter den Direktoren hatte Franz von Dingelstedt. Er hatte das alte Kärntnerthor-Theater zu einer Zeit übernommen, als es schon dem Untergang geweiht war. Er wußte, daß keine seiner Maßregeln von Dauer sein könne, daß im neuen Hause wieder alle getroffenen Vorkehrungen umgeändert werden mußten. Dennoch gelang es ihm, die Vorstellungen im alten Hause in ehrenvollster Weise zu Ende zu führen. Gleich bei seinem ersten Debut mit »Iphigenia in Aulis« zeigte er sich von seiner besten und stärksten Seite, nämlich als Regisseur. Als solcher bewährte er sich auch bei der Aufführung von »Romeo«, »Mignon« und »Die Stumme«. Unter seiner Leitung war das Bühnenbild ein völlig andres geworden. Der Chor griff energisch in die Handlung ein, Statisten wurden allerorten günstig placiert, überall zeigte sich Leben, Bewegung, Anteil. Das Publikum merkte gleich in den ersten Vorstellungen, daß ein neuer Geist in das alte Haus eingezogen sei. Auch die Dekorationen wußte Dingelstedt nach einem neuen Prinzip zu gestalten. Er war in seinem Fache ein Neuerer; aber er brachte einen bisher unbekannten Stil doch stets derart zur Geltung, daß seine Schöpfungen nicht bloß der Mode des Tages unterlagen. Eine ganze Reihe von Opern hat sich in der Inszenierung, wie sie Dingelstedt geschaffen, bis in das XX. Jahrhundert hinein erhalten und es sind nicht die schlechtesten, die uns geboten werden.

Eine ganz besondere Energie entwickelte er bei der Übersiedlung in das neue Haus. Dingelstedt war es, der dem stets hinausgeschobenen Termin der Eröffnung durch seine unermüdliche Tatkraft endlich ein Ziel setzte. Zu Anfang des Jahres 1869, als im neuen Hause alles auf die lange Bank geschoben schien, organisierte er die Vorbereitungen durch Einsetzung von Kommissionen. Die eine Kommission hatte sich mit den Dekorationen zu befassen, die zweite nahm die finanzielle Seite des Unternehmens in Angriff und die dritte sorgte für Chor, Orchester und die Solisten. Durch diese Arbeitsteilung kam man dem Eröffnungstag immer näher. Vorsichtigerweise veranstaltete Dingelstedt auch eine akustische Probe; bei dieser spielte das Orchester eine Ouvertüre von Meyerbeer, der Chor sang den Jagdchor aus »Euryanthe« und Hellmesberger spielte ein Violinsolo. Nach diesem Versuch stellte es sich zunächst heraus, daß der Chor unbedingt vermehrt werden müßte. Die bisherigen Zöglinge der Chorschule wurden nun sofort in den Chor aufgenommen und dieser auf 90 Personen vermehrt. Das Ballett wurde auf 80 Personen vergrößert; das Orchester, das im alten Kärntnerthor-Theater 90 Musiker zählte, wurde um 21 Instrumentalisten vermehrt, so daß es im ganzen 111 Musiker zählte. (Die Pariser Oper hatte damals nur 85 Musiker.) Die vermehrte Inanspruchnahme der Kräfte des Chors und Orchesters bedingte nicht nur eine größere Anzahl von Mitgliedern, sondern auch größere Auslagen, so daß Dingelstedt nicht nur künstlerisch, sondern auch finanziell von allen Seiten in Anspruch genommen wurde und mit Schwierigkeiten zu kämpfen hatte.

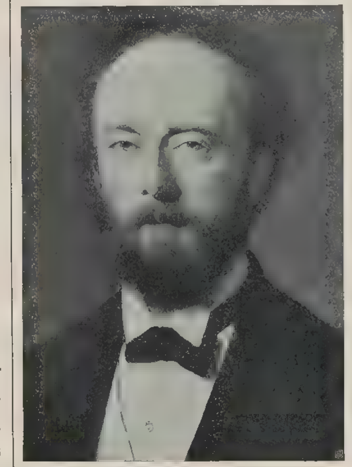
So glänzend er also seine Aufgabe als Regisseur löste, war er doch kein eigentlicher Theatermann; im Herzen stand er der Bühne ziemlich fern. Laube hat ihm in seinen Erinnerungen wiederholt

vorgeworfen, daß Dingelstedt eigentlich mehr zum Diplomaten und Staatsmann als zum Theaterdirektor geboren sei. Bezeichnend ist für Dingelstedt die halb ironische Bemerkung, die er einmal Laube gegenüber machte, indem er ihn fragte, ob er denn das Theater wirklich ernst nehme. Viel zitiert wurde auch während seiner Direktionsführung ein Ausspruch, der damals unter Theaterfreunden rasch von Mund zu Mund ging und lautete: »Das Konzert ist ein überflüssiges, die Oper wenigstens ein notwendiges Übel«. Doch bei aller Geringschätzung des Komödiantenwesens nahm er einen Vorteil dieses Berufs mit innigem Behagen und unverkennbarem Wohlgefallen entgegen: den Beifall, der jedem auf der Bühne Wirkenden in irgendeinem Maße stets zu teil wird. Einem Vertreter der Tageskritik gegenüber, die anfangs wenigstens nicht verfehlte, für Dingelstedt einzutreten, machte er einmal die ihn treffend charakterisierende Bemerkung: »Sie glauben gar nicht, wie viel Lob ich vertragen kann«.

Dingelstedt war nicht musikalisch und man glaubte deshalb, daß an seiner Seite ein Mann wie Herbeck vorteilhaft wirken könne. Bald stellte sich heraus, daß das nicht der Fall war. Johann Herbeck war, als er zunächst den Posten eines Kapellmeisters, dann den eines Direktors einnahm, ein Mann, dem ein ungeheurer Ruf als Dirigent voranging. Er hatte den Männergesangverein, den Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde mit großem Erfolg geleitet und namentlich letzteren Verein auf eine Höhe gebracht, die vor ihm kein zweiter Dirigent erreicht hat. Auch nach ihm hat außer Richter, der kurze Zeit die Gesellschaftskonzerte geleitet hat, niemand auch nur annähernd dieselben Erfolge mit dem Verein erzielt. Bei aller Anerkennung, die wir somit Herbeck als Dirigenten zollen, ist doch unverkennbar, daß er keine Theatererfahrung besaß und daß er auch persönlich sich schwer in eine neue Rolle hineinfand, die eine Unterordnung unter eine Hofstelle verlangte. Die zahlreichen außermusikalischen Rücksichten, die er als Operndirektor zu nehmen hatte, wuchsen ihm allmählich derart über den Kopf, daß sie seine Tätigkeit vollständig hemmten. In der ersten Zeit seiner Direktionsführung erwarb sich Herbeck ein großes Verdienst durch die Aufführung der »Meistersinger«. Doch selbst von dieser Leistung sagt Emmerich Kastner, daß sie nach ihrer rein theatralischen Seite hin von Dessoff weit übertroffen worden sei. »Als Dirigent besaß Herbeck eine wahrhaft dämonische Gewalt über die Massen, nicht zum mindesten durch seine glänzende Erscheinung, seinen insbesondere die Frauen bezaubernden Christuskopf. Mit solchen persönlichen Vorzügen ausgestattet, hat der junge feurige Kapellmeister zuerst an der Spitze des Männergesangvereins, dann auch des Singvereins förmliche Wunder gewirkt. Unter seiner Leitung entstand das goldene Zeitalter der Gesellschaftskonzerte«. Über Herbecks Tätigkeit bei Einstudierung der »Meistersinger« und die vielen kleinen Reibereien, die sich im Laufe der Zeit bei der Repertoirebildung ergaben, sprechen wir noch bei der Charakterisierung des Spielplans. Wien war schließlich glücklich, als Herbeck die Stelle als Direktor niederlegte und wieder zur Gesellschaft der Musikfreunde zurückkehrte, wo mittlerweile Johannes Brahms auch wieder die Leitung zurückgelegt hatte. Zwischen diesen beiden Männern bestand nichts weniger als ein Freundschaftsverhältnis. Herbeck protegierte ganz auffallend Anton Bruckner und erregte schon dadurch wie durch zahlreiche abfällige Bemerkungen über Brahms den Unwillen des norddeutschen Komponisten.


Johann von Herbeck.

Johann Herbeck wurde am 25. Dezember 1831 zu Wien geboren als Sohn des Schneiders Josef Hrbek (der Großvater schrieb sich Herbeck und wanderte in der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts aus Süddeutschland nach Böhmen ein). Johann wurde als fünfjähriger Knabe in die Volksschule zu St. Stephan geschickt und kam 1843 durch Vermittlung Georg Hellmesbergers als Gymnasiast und Sängerknabe in das Zisterzienserstift Heiligenkreuz[1] (nächst Baden bei Wien). Schon als Gymnasialschüler hat Johann komponiert. Im Oktober 1847 kam er ans Gymnasium in Wien, wo er die letzten zwei Jahrgänge der Schule (damals »Philosophie« genannt) besuchte. 1850 ließ er sich an der juristischen Fakultät der Universität inskribieren. Schon 1851 wird Herbeck Chormeister der Piaristenkirche zu Wien und am 28. März 1856 des Wiener Männergesangvereins, 1858 des Singvereins der Gesellschaft der Musikfreunde. Unter den Kompositionen Herbecks finden wir vier Sinfonien, sinfonische Variationen, drei Quartette, sieben Messen, viele kleinere Kirchenstücke, Musik zu Goethes »Faust«, zu »Wallensteins Lager«, zu Grillparzers »Libussa«, Männerchöre, Lieder, Bearbeitungen fremder Werke und zahlreiche Gelegenheitskompositionen, insbesondere komischer und parodistischer Natur für die heiteren Abende des Männergesangvereins. Herbeck starb am 28. Oktober 1877 als Dirigent der Gesellschaft der Musikfreunde zu Wien. Unter Herbeck wirkte noch immer als zweiter Dirigent:



Felix Otto Dessoff.

Dessoff Felix Otto, geboren Leipzig, 14. Jänner 1835, besuchte daselbst bis 1851 das Gymnasium und trat dann für drei Jahre in das Konservatorium seiner Vaterstadt ein. 1854 bis 1860 fungierte er als Kapellmeister in Chemnitz, Altenburg, Düsseldorf, Aachen, Magdeburg und Cassel, von wo er 1860 durch Vermittlung Eckerts an das Hofoperntheater in Wien kam. Schon 1861 übernahm er die Direktion der Philharmonischen Konzerte und erhielt eine Professur für Komposition am Konservatorium. Er war ein ungemein fein empfindender Dirigent, gleich gewandt in der Darstellung der Klassiker wie in der Interpretation der neuen Wagnerschen Werke. Die Wiener Philharmoniker verdanken ihm zum größten Teil den guten Ruf ihrer Konzerte, die er 14 Jahre lang mit wachsendem Erfolg leitete und durch das stets geschmackvoll zusammengestellte Programm, wie durch die vollendete Ausführung zu wahren Musikfesten für das Wiener musikalische Publikum gestaltete. Vielfach wird behauptet, daß er als Wagner-Dirigent selbst Herbeck übertroffen habe. Als ihm durch die Berufung Richters die Aussicht auf eine erste Stelle als Dirigent benommen war, verließ er 1875 Wien und ging nach Karlsruhe, 1880 nach Frankfurt, wo er am 20. Oktober 1892 starb. Seine zahlreichen Schüler nahmen an deutschen Bühnen ehrenvolle Stellungen ein. Einige Kompositionen, darunter zwei Hefte Lieder, eine Sonate, Kammermusikwerke, verraten ein bescheidenes, aber ungemein liebenswürdiges Kompositionstalent. Auf die eigentliche Direktion des Theaters hatte Dessoff keinen Einfluß[2]. Als dort die Verhältnisse immer unleidlicher wurden, waren die Hofbehörden rasch entschlossen, sich Herbecks als Direktor zu entledigen; aber sehr schwer wurde ihnen die Aufgabe, für ihn einen entsprechenden Nachfolger zu finden. Zweimal wandte sich der Obersthofmeister Prinz Hohenlohe an Franz Jauner, den Direktor des

[1] Das Leben der Zöglinge im Stift schildert der Sohn Ludwig von Herbeck in der Biographie seines Vaters. Wien, 1885. — [2] Noch unter Auersperg sollte unter Dessoff ein dritter Dirigent, ein Herr von Savenau, als Kapellmeister engagiert werden, weil »sein Vater dem Staate als Sektionschef im Finanzministerium treu gedient hatte«. Glücklicherweise kam der junge Mann nie dazu, im Hofoperntheater wirklich zu dirigieren.

Carltheaters, und zweimal lehnte er ab. Nun erst wurde er aufgefordert, selbst seine Bedingungen zu stellen und er verlangte von der Direktion folgendes: Zwischen ihm als Direktor und dem Obersthofmeisteramt sollte keine Zwischenstelle bestehen; ihm allein müsse die Entscheidung über Engagements und Entlassungen des Personals vorbehalten bleiben. Die Subvention des Theaters solle auf 300.000 fl. erhöht werden. Nur an drei bis vier Tagen in der Woche würde die Oper spielen; dem Ballett dürfe nur ein geringer Spielraum eingeräumt werden. Jauner selbst hoffte, seinen Kontrakt mit dem Carltheater lösen zu können und setzte selbst für beide Fälle (Lösung und Beibehaltung der Verbindung mit dem Carltheater) seine persönlichen Ansprüche fest. Für den Fall, daß Jauner beide Theater zu leiten hätte, verlangte er: Gehalt 12.000 fl., Wohnung keine, Equipagengeld 125 fl. monatlich. Für den andern Fall verlangte er: Gehalt 12.000 fl., Wohnung frei im Opernhaus, Equipagengeld 250 fl. monatlich, Pension 3000 fl., Tantièmen 25 Prozent des Reinertrags. Für den Fall, als das Operntheater in Pacht gegeben würde, sollten ihm zunächst die Rechte eines Pachtbewerbers zustehen. Für alle Fälle aber setzte Jauner folgende wichtige Bedingung auf: (Artikel 4.) »Mit Rücksicht auf die durch den Tondichter Rich. Wagner im Opernwesen hervorgerufene und im Wiener Publikum bereits feste Wurzel gefaßte [sic!] Richtung erscheint die Anstellung des Hans Richter zum Kapellmeister im Hinblick auf die bekannten Beziehungen dieser beiden Personen zueinander unabweislich und unbedingt notwendig«. Mit dieser Bedingung, die auch erfüllt wurde, hat Jauner den wichtigsten Schritt getan, der in der Entwicklung des Hofoperntheaters für den Rest des Jahrhunderts gemacht wurde. Wir kommen auf die Bedeutung dieser Maßregel noch zurück. Vorläufig müssen wir von Jauner sagen, daß er für die Hofoper zwar nicht der richtige, aber auch nicht ganz unpassende Mann war. In seinem Wesen war er seit jeher unbeständig. Er war von unermüdlicher Rührigkeit, stets geneigt, immer wieder von neuem zu experimentieren. Dieses unstäte Wesen hatte den Vorteil, daß Jauner doch einmal das Richtige treffen mußte, aber auch den Nachteil, daß er, einmal auf die richtige Bahn gelenkt, schon nach kurzer Zeit wieder den rechten Weg verließ und sich in einem Labyrinth von episodischem Beiwerk verirrte. Es war ebenso sicher, daß er einmal Erfolg hatte, als daß er mehreremal total umwarf. So war sein ganzes Leben, das schließlich mit dem größten Unglücksfall, der einen Theaterdirektor treffen kann, endete, mit der unglückseligen Katastrophe des Ringtheaterbrandes. Vom kleinen Schauspieler zum Operndirektor und von diesem wieder zum Schauspieler zurück, das war der verhängnisvolle Kreislauf seiner Wirksamkeit. Jauner spielte mit dem Theater, gewann einen Haupttreffer (Wagner-Richter) und verlor den Gewinn in unzähligen weiteren Spielen.


Franz von Jauner.

Jauner war am 4. November 1832 in Wien geboren. Schon 15. Februar 1854 bis 30. Juni 1855 war er Mitglied des Hofburgtheaters, dann Schauspieler in Mainz, Hamburg, Dresden und 1871 am Carltheater in Wien, dessen Direktion er 1872 übernahm. 1. Mai 1875 bis 19. Juni 1880 war er Direktor des Hofoperntheaters, 1881 Direktor des Ringtheaters, 1884 bis 1893 dirigierender Oberregisseur des Theaters an der Wien, dann wieder Schauspieler in Hamburg und 1895 wieder am Carltheater. Er starb in Wien 23. Februar 1900 durch eigene Hand.



2. Das Repertoire des Hofoperntheaters.

a) Von der Eröffnung des Hofoperntheaters bis zur Inszenierung des »Nibelungenringes«.

Bei den ersten Vorstellungen waren die wenigsten von dem neuen Hause entzückt. Manche sogar direkt unangenehm berührt. Man stand unter dem überwältigenden Eindruck des neuen Gebäudes, vergaß darüber die Vorstellung und sprach dann von der Wirkungslosigkeit des Kunstwerks auf der neuen Bühne. An die intimen Wirkungen, die man im alten Kärntnerthor-Theater jahrelang zu genießen gewohnt war, konnte zunächst nicht gedacht werden. Erst allmählich lernte das Publikum das neue Haus so genau kennen, daß es dasselbe wirklich nur als den Rahmen betrachtete, innerhalb dessen das Kunstwerk in seiner ganzen Größe wirken konnte.

Es dauerte lange, bevor man sich nur entschied, mit welcher Oper das Haus eröffnet werden sollte. Dingelstedt war für Glucks »Armida«, weil in derselben die Einrichtungen der Bühne sofort zur Geltung kommen könnten. Ludwig Speidel plädierte für die »Zauberflöte«, weil sie eine spezifisch wienerische Oper sei. Endlich wählte man Mozarts »Don Juan« und eröffnete damit tatsächlich das Haus am 25. Mai 1869. Das Publikum betrat in erwartungsvoller Stimmung das Haus. Unmittelbar nach dem Erscheinen des Kaisers[1] intonierte die Musik die Festouvertüre (von Proch). Nach dieser folgte ein Prolog, gedichtet von Dingelstedt, vorgetragen von Frau Wolter, schlecht gesprochen, wie berichtet wird. Der Direktor hatte die unglückselige Idee, den Prolog auf eine politische Tendenz aufzubauen. Nach Vorführung einer Wandeldekoration, die im letzten Augenblick wegblieb, sollte Vindobona die schwarz-rot-goldene Fahne ergreifen und sagen: »Neige Dich vor des letzten Kaisers Enkel, auch Deine Farben werden auferstehen«. Natürlich wurden diese Worte von der Hofzensur gestrichen, da politische Anspielungen solcher Art bei einem offiziellen Akt nach 1866 nicht gut möglich waren. Mit dieser Stelle fielen aber auch etliche andre Bemerkungen weg, die sie vorbereiteten und ihr nachklangen. Was übrig blieb, war ein unverständlicher Rumpfprolog, der seines belebenden Elements beraubt war. Merkwürdig genug, daß Dingelstedt, der sich auf seine diplomatischen Talente immer etwas zugute hielt, das Schicksal der Dichtung nicht voraussah und dadurch selbst Schuld trug an dem Mißerfolg seines eigenen Geistesprodukts.

In dem glänzend beleuchteten Haus, das eine elegante Gesellschaft und alle offiziellen Persönlichkeiten Wiens vereinigt sah, ging die Ouvertüre so ziemlich verloren, da sich jedermann für den Zuschauerraum mehr interessierte als für die Gelegenheitsmusik. Aber auch dem Meisterwerk Mozarts war ein ähnliches Geschick beschieden. Nicht nur, daß die Aufmerksamkeit abgelenkt war, konnte sich

[1] Viel bemerkt und bedauert wurde bei diesem festlichen Anlaß die Abwesenheit der Kaiserin.







Louise Dustmann-Meyer

das Publikum an die neuen Klangwirkungen nicht gewöhnen, fanden sich auch die Sänger nicht gleich zurecht, so daß schließlich die Zuhörer den ganzen Abend hindurch gleichgültig blieben und enttäuscht das Haus verließen. Niemand dachte bei der verdorbenen Festesstimmung daran, die Erbauer des Hauses in einem Punkt zu verteidigen. Darin nämlich, daß es jedem Erbauer eines neuen Theaters unmöglich ist, das Publikum gleich das erste Mal zu befriedigen, wenn es Generationen hindurch an ein

eresse, ästerte eltung öglich lich in jemals Juan, Anna, Elvira, erline, o, Herr o und asetto. weiten Haus tigung und ikums Insze- großer h die Hauses tzten. ungen lock« rthor- auber- ewun- sie im

uan«, »Die noch

Dinstag den 25. Mai 1869.

47. Vorstellung im Jahres-Abonnement.

Erste Vorstellung im neuen Opernhaus.

DON JUAN.

Oper in zwei Aufzügen, Text nach dem Italienischen des Da Ponte. Musik von Mozart.

Personen

Don Juan	Hr. Beck	Leporello, Don Juan's Diener	Hr. Rokitansky.
Der Gouverneur	Hr. Draxler	Zerline, ein Bauernmädchen	Frln. Tellheim.
Donna Anna, dessen Tochter	Fr. Dustmann	Masetto, Zerlinen's Bräutigam	Hr. Mayerhofer.
Don Ottavio, ihr Verlobter	Hr. Walter.	Masken. Gäste. Diener. Landleute.	
Donna Elvira	Fr. Wilt.		

Neue Dekorationen vom k. k. Hoftheatermaler Herrn C. Brioschi. Neue Costüme nach Angabe und Zeichnungen des Historienmalers Herrn Franz Gaul.

Vorher:

Prolog von Franz Dingelstedt,

gesprochen von der k. k. Hofschauspielerin Fräulein Charlotte Wolter.

Die begleitende Musik von Heinrich Esser. Dekorationen vom k. k. Hoftheatermaler Herrn C. Brioschi.
Maschinerien vom k. k. Maschinerie-Inspektor Herrn D. Dreilich.

Unpäßlich: Hr. Regenspurger.

Der freie Eintritt ist heute ohne Ausnahme aufgehoben.

Mittwoch 26.. Don Juan (nebst Prolog). Im neuen Opernhause. Donnerstag 27. Geschlossen. | Freitag 28. . . Sprühfeuer. Saltarello. Samstag 29. . Don Juan (nebst Prolog). Im neuen Opernhause, mit aufgehobenem Abonnement | Sonntag 30. Wilhelm Tell. Im neuen Opernhause. Montag 31. . . Romeo und Julie.

Eine Loge im 1. Stock	fl. 100.—	Ein Fauteuil im Parquet, 1. Reihe	fl. 25.—	Ein Sitz im 4. Stock	fl. 6.—
Eine Loge im 2. Stock	„ 100.—	Ein Parquetsitz in den folgenden 13 Reihen	„ 20.—	Eintritt ins Parterre	„ 3.—
Eine Loge im Parterre	„ 100.—	Ein Parterresitz	„ 10.—	Eintritt in den 3. Stock	„ 2.—
Eine Loge im 3. Stock	„ 80.—	Ein Sitz im 3. Stock, 1. Reihe	„ 15.—	Eintritt in den 4. Stock, Mitte	„ 1.50
		Ein Sitz im 3. Stock, 2., 3. 4. Reihe	„ 8.	Eintritt in den 4. Stock, Seite	„ 1.—

Eintrittskarten in die 3. und 4. Gallerie zur heutigen Vorstellung, für welche um 5 Uhr der Eintritt eröffnet wird, sind schon Vormittag von 9 bis 1 Uhr an der Theater-Kassa zu bekommen.

Samstag den 29. Mai, bei aufgehobenem Abonnement, die dritte Eröffnungs-Vorstellung.

Die P. T. Abonnenten, welche ihre Logen und Sperrsitze für [illegible] werden ersucht, die Theaterkasse hievon längstens bis **Freitag den 28. Mai**, 12 Uhr Mittags, [illegible] zu setzen

Kassa-Eröffnung 6 Uhr. Anfang 7 Uhr.

Aus J. B. Wallishausser's k. k. Hoftheater-Druckerei.

[illegible] eister-singer von Nürnberg« am 27. Februar 1870. Schon die Vorbereitungen hierzu stießen auf Schwierigkeiten, von denen sich der moderne Musiker kaum eine Vorstellung machen kann. Es handelte sich zuerst darum, den Unwillen und das mangelnde Verständnis der Sänger und des Orchesters zu überwinden, dann die Intrigen zu bekämpfen, die von den Gegnern Wagners gesponnen wurden, um das Werk unmöglich zu machen oder zu diskreditieren. Es handelte sich nicht zum geringsten auch darum, den



das Publikum an die neuen Klangwirkungen nicht gewöhnen, fanden sich auch die Sänger nicht gleich zurecht, so daß schließlich die Zuhörer den ganzen Abend hindurch gleichgültig blieben und enttäuscht das Haus verließen. Niemand dachte bei der verdorbenen Festesstimmung daran, die Erbauer des Hauses in einem Punkt zu verteidigen. Darin nämlich, daß es jedem Erbauer eines neuen Theaters unmöglich ist, das Publikum gleich das erste Mal zu befriedigen, wenn es Generationen hindurch an ein andres Haus gewöhnt war und oft genug bewiesen hat, daß es für das Theater nicht nur Interesse, sondern auch eine feine Empfindung besitzt. Der spätere Erfolg hat bewiesen, daß dieses viel verlästerte Haus die unter veränderten Bedingungen geschaffene neue Opernliteratur ebensosehr zur Geltung bringen konnte, wie das alte Kärntnerthor-Theater das Repertoire seiner Zeit. Ja, daß es sogar möglich war, ältere Werke den neuen Verhältnissen vollkommen stilgerecht anzupassen. Eines ging natürlich in dem neuen Haus verloren: die leichte, einfache Spieloper. Aber kein Gebäude der Welt hätte jemals sämtlichen Gegensätzen gerecht werden können, die im Laufe des Jahrhunderts in der Opernliteratur entstanden sind.


Louis von Bignio.

Die erste Vorstellung dirigierte Heinrich Proch. Beck sang den Don Juan, Frau Dustmann die Donna Anna, Frau Wilt die Elvira, Fräulein Tellheim die Zerline, Herr Rokitansky den Leporello, Herr Walter den Ottavio, Herr Mayerhofer den Masetto und Herr Schmid den Komtur. Bei der Wiederholung des Werkes waren die Rollen anders besetzt. Da sang Herr von Bignio den Don Juan, Frau Wilt die Donna Anna, Frau Materna die Elvira, Fräulein Ehnn die Zerline, Herr Müller den Ottavio, Herr Schmid den Leporello und Herr Hrabanek den Masetto. Schon bei dieser zweiten Vorstellung war das Haus halb leer. Die Entmutigung unter den Künstlern und der Unwille des Publikums wichen erst nach der Inszenierung einiger andrer großer Opern, die allmählich die Vorzüge des neuen Hauses in das rechte Licht setzten. Unter diesen Vorstellungen erwähnen wir hauptsächlich die neuen Ballette: »Sardanapal« (16. Juni 1869), »Flick und Flock« (4. Oktober 1869), die beide eine Pracht der Ausstattung entfalteten, wie sie im alten Kärntnerthor-Theater unmöglich gewesen wäre. Mit großer Befriedigung wurde auch die neu inszenierte »Zauberflöte« aufgenommen (1. September 1869), in der die neuen Dekorationen Hoffmanns so viel Bewunderung erregten, daß die »Zauberflöte« zu einem Kassenstück ersten Ranges heranwuchs, das sie im alten Haus längst nicht mehr war.

Im ganzen hat man in diesem ersten Halbjahr zwölf Opern neu inszeniert, und zwar: »Don Juan«, »Romeo und Julie«, »Die Stumme von Portici«, »Fidelio«, »Wilhelm Tell«, »Die Hugenotten«, »Die Zauberflöte«, »Troubadour«, »Fra Diavolo«, »Armida«, »Prophet« und »Martha«. Außer diesen noch zwei neue Ballette.

Das bedeutendste Ereignis des nächsten Jahres war die erste Aufführung von Wagners »Die Meistersinger von Nürnberg« am 27. Februar 1870. Schon die Vorbereitungen hierzu stießen auf Schwierigkeiten, von denen sich der moderne Musiker kaum eine Vorstellung machen kann. Es handelte sich zuerst darum, den Unwillen und das mangelnde Verständnis der Sänger und des Orchesters zu überwinden, dann die Intrigen zu bekämpfen, die von den Gegnern Wagners gesponnen wurden, um das Werk unmöglich zu machen oder zu diskreditieren. Es handelte sich nicht zum geringsten auch darum, den

Zorn Richard Wagners zu besänftigen, der auf die Wiener Kritik und die Direktion des Theaters schlecht zu sprechen war. Wenn man außerdem bedenkt, daß alle diese schwierigen Aufgaben in einem neuen Haus mit vollständig neuen Verhältnissen durchgeführt werden mußten, so bekommt man einen Begriff von der Riesenleistung und dem Verdienst Johann Herbecks, der trotz aller Anstrengungen übermächtiger Gegner dem Werk dennoch schließlich zum Sieg verhalf.

Mehr als einmal schien die Aufführung der »Meistersinger« unmöglich zu werden. Sie war zuerst für den Herbst 1869 bestimmt. Da aber Esser erkrankte, wurde die Leitung Herbeck anvertraut und dieser gedachte das Werk im Jänner 1870 herauszubringen. Wegen verspäteten Eintreffens der Partitur verzögerte sich die Abschrift der Orchesterstimmen und damit die Aufführung bis Februar. Trotz doppelter Besetzung mancher Partien mußte jedoch mehrfacher Erkrankungen wegen die Premiere viermal abgesagt werden. Darüber machte man schon auf der Bühne, unter anderm auch in einer Burgtheatervorstellung boshafte Witze, bis endlich das Werk am Faschingsonntag in Szene ging.

Über die erste Aufführung berichtet Theodor Helm: »An dem denkwürdigen Abend des 27. Februar 1870 schien die Luft im Hof-Operntheater wie mit Dynamit geschwängert. Mit finsteren Blicken maßen sich die etwa gleich starken Parteien in dem bis an die Decke gefüllten Haus. Gierig auf eine Gelegenheit wartend, um mit Hand und Lippen das Zerstörungswerk zu beginnen. Und richtig brach mitten im zweiten Akt, nachdem bis dahin den starken Beifallsbezeugungen nur vereinzelte Zischlaute entgegengebracht wurden, der Spektakel los. So übertönte nun, von jener Serenade des Beckmesser an, eine höllische Katzenmusik von Zischen und unartikuliertem Gebrüll auf der einen Seite, beantwortet von verdoppeltem und verdreifachtem Applaus der andern Partei, bis zum wunderbar poetischen Abschluß (der damals gänzlich verloren ging) vollständig die Sänger und das Orchester. Auf ein Haar hätte sich die auf der Bühne spielende Prügelszene in den Zuschauerraum verpflanzt«.

Die Besetzung der Oper war folgende: Herr Beck sang den Hans Sachs, Walter den Stolzing, Frau Ehnn das Evchen, Herr Pirk den David, Rokitansky den Pogner, Campe den Beckmesser und Frau Gindele die Magdalena. Die ersten Aufführungen der übrigens stark gestrichenen Oper waren unter Herbeck mehr auf Hervorhebung des lyrischen Elements herausgearbeitet. Man hatte oft den Eindruck einer Nummernoper alten Stils. Aber vielleicht trug gerade diese Fassung dazu bei, das Werk rascher in Wien einzuführen, als es sonst hätte der Fall sein können.

Wagner war, durch Berichte seiner übereifrigen Freunde beeinflußt, anfangs mit den Wiener Aufführungen nicht zufrieden. Schon am 12. Oktober 1869, also zu einer Zeit, wo die Sänger noch kaum mit den Proben begonnen hatten, schrieb er an Herbeck: »Ich benütze die Veranlassung, meinen mündlich ausgedrückten Wunsch in Betreff der Darstellung meiner »Meistersinger« schriftlich dahin zu wiederholen, daß bezüglich der Szenerie und der Regie genau nach dem Münchner Vorbild verfahren werden möge, da ich dort in nichts beschränkt war und die vollste Macht hatte, meine Ideen glücklich zur Ausführung zu bringen, darf ich annehmen, daß jede Änderung des Charakters der hieraus resultierenden Darstellung gegen meinen Sinn sei und meine Intention entstellen würde«. Wagner war also auf das schlimmste gefaßt und so manche Partei gab sich alle Mühe, auf beiden Seiten eine Gereiztheit der Stimmung herbeizuführen, die dem Zustandekommen der Aufführung nur nachteilig hätte sein können. Nach der ersten Aufführung telegraphiert Wagner: »Von großen Schwächen der Wiener Aufführung unterrichtet, verlange dringend Abhilfe einiger Hauptgebrechen. Labatt für Walter, Hölzel-Beckmesser muß möglich werden. Zweiter Aktschluß vollständig und korrekt. Nachtwächterhorn wirksam zu geben. Anerkennung Ihrer Leistungen als Dirigent. Seien Sie noch mehr, so treten Sie energisch für das Ganze ein, andernfalls bin genötigt, bei oberster Behörde zu protestieren«. Daraufhin antwortete Herbeck, daß Labatt schon längst zum Alternieren bestimmt sei, jedoch schwerlich besser wäre als Walter, der gesanglich alle Erwartungen übertroffen habe. Orchester und Chor seien nirgends

vortrefflicher und begeisterter. Der Schluß des zweiten Akts sei wegen des kolossalen begeisterten Beifalls auf der einen und Zischens auf der andern Seite noch von niemand recht gehört worden, daher sei das Urteil verfrüht. Schließlich knüpft er an seine Verteidigung noch die ebenso charakteristische als notwendige Bitte um »Abweisung falscher Einflüsterungen und um unbeirrtes Vertrauen«. Herbeck hatte wohlweislich die Depesche Wagners niemand gezeigt, um im Haus nicht den Unmut der Sänger hervorzurufen. Er hat auch in einem längeren Brief den Meister immer wieder beruhigt, so daß dieser nach einigen Versuchen, noch weitere Mängel an der Aufführung auszustellen, doch wenigstens die Haupteinwendungen zurücknahm. Am 22. März schrjeb er wieder einen Brief aus Luzern, in welchem er auf »Mißstände im Personalstand des kaiserlichen Hof-Operntheaters« sowie auf die fehlerhafte Akustik des Hauses hinwies. Er beschwert sich darüber, daß der Ton des Nachtwächterhorns auf einer Posaune (noch dazu von einem ängstlichen Musiker) geblasen wurde und daß statt des Stahlharfeninstruments eine zahme Gitarre benutzt wurde. Darauf antwortet Herbeck, daß nun die fünfte Aufführung der »Meistersinger« stattfinde, der Erfolg immer größer sei und die Opposition immer mehr schwinde. »Ich habe die »Meistersinger« zweimal in München gehört und trotzdem ich der Dirigent des Werkes in Wien bin, behaupte ich, daß die hiesige Aufführung, von Einzelheiten abgesehen, im Totalen einen Vergleich mit der in München nicht zu scheuen hat«. Herbeck erwähnt ferner, daß Walter, Beck, Ehnn Lieblinge des Publikums seien und schon deshalb eine Umbesetzung nicht möglich sei, zumal Gastspiele der Frau Mallinger und des Herrn Betz den Kontrast zwischen den Gästen und den hiesigen Künstlern in Zukunft nur noch unangenehmer fühlbar machen würden. Herbeck erwähnt dann, daß die verlangten Instrumente in München bestellt wurden, daß sich aber der Toneinsatz des Nachtwächterhorns als nicht verläßlich herausstellte, so daß man befürchtete, ein Gickser würde den Gegnern des Werkes willkommenen Anlaß bieten, bei einem verfehlten Ton ihrer Heiterkeit unverblümt Ausdruck zu verleihen. Die bestellte Stahlharfe sei nicht rechtzeitig geliefert worden. Die Akustik des Hauses gehöre zu den besten der großen Opernhäuser, es sei aber eben ein großes Haus und deshalb nicht ohne weiteres mit kleineren Bühnen zu vergleichen. Daraufhin schrieb Wagner wieder einen Brief, in welchem er sich bemüht, Herbecks Verteidigung und seine Verdienste anzuerkennen. »Vor allem tut es mir leid«, heißt es in diesem Brief, »daß Ihnen aus meiner Entfernung auch alle die Schwierigkeiten meinerseits erwachsen sind, die aus meiner Unsicherheit über den Ausfall der Vorstellung hervorgehen mußten. Und in diesem Punkt Sie zu beruhigen, ist der Hauptzweck dieses meines heutigen Briefes. Möge Ihnen in dieser Hinsicht vor allen Dingen meine sehr aufrichtige Versicherung genügen, daß ich weder in Ihre gewogene Gesinnung noch in Ihre trefflichen Kenntnisse und Fähigkeiten den mindesten Zweifel setze; nach allen diesen Seiten hin war ich, noch ehe es zu dieser Prüfung kam, vollkommen über Sie, geehrtester Freund, beruhigt . . . Das Eine aber müssen Sie akzeptieren, nämlich, daß ich Sie beklage, in eine so schwierige Unternehmung, ohne auf eigentlichen Dank rechnen zu können, sich eingelassen zu haben«. Wagner spricht dann noch von den Darstellern, von denen er namentlich die Herren einer scharfen Kritik unterzieht. Nur Herrn Pirk als David läßt er gelten. Die Frauen scheinen sämtlich zur


Marie Wilt.

Schule Salvi-Offenbach zu gehören. Das Orchester sei offenbar vortrefflich. Der Brief schließt mit den Worten: »Meinen vortrefflichen jungen Freund Hans Richter, welcher Ihnen diese Zeilen überbringt, empfehle ich Ihnen vom ganzen Herzen«.

Man ersieht aus dieser Korrespondenz, daß die Stellung Herbecks zur Zeit der »Meistersinger«-proben und -aufführungen eine keineswegs beneidenswerte war, daß er aber ebensosehr bemüht war, die Leistung der Wiener Hofoper zu rechtfertigen, als die Sache Wagners hochzuhalten. Noch in dem gleichen Jahre folgten weitere Vorstellungen Wagnerscher Werke im neuen Haus. Zunächst am 22. Juni 1870 der »Tannhäuser« mit Labatt in der Titelrolle und Frau Wilt als Elisabeth. Dessoff dirigierte. Mit Frau Wilt als Wagner-Sängerin waren die meisten Anhänger des Meisters nicht ganz einverstanden. Insbesondere ließ ihre Darstellung viel zu wünschen übrig. Aber ihr Gesang soll auch in »Tannhäuser«, namentlich im Finale des zweiten Aktes, von überwältigender Wirkung gewesen sein.

Am 4. Oktober 1870 kam auch der »Lohengrin« im neuen Haus zur Aufführung. Es war gerade zu der Zeit, als das unpopuläre Ministerium Hohenwart durch die Herausgabe der sogenannten Fundamentalartikel die Deutschen Österreichs in ungewöhnlicher Weise aufgeregt hatte. Politische Ideen beherrschten die Gemüter derart, daß man im Theater jede Gelegenheit ergriff, um durch Hervorhebung vermeintlicher Anspielungen des Textes der politischen Tendenz des Tages Ausdruck zu geben. Bei der Stelle nun, wo im dritten Akt König Heinrich singt: »Für deutsches Land das deutsche Schwert, so sei des Reiches Kraft bewehrt«, brach im Haus ein Beifallssturm los, wie er in diesen Räumen vorher nicht gehört worden war. Seine politische Bedeutung war nicht mißzuverstehen und seither benutzte das Publikum in verschiedenen deutschen Städten Österreichs immer wieder diese Stelle im »Lohengrin«, um, wenn gerade ein Ministerium deutschfeindliche Gesinnungen verriet, eine ähnliche politische Demonstration vom Zaun zu brechen. In der erwähnten Vorstellung sang Herr Walter den Lohengrin (in den lyrischen Stellen sehr gut), Herr Bignio den Telramund (total ungeeignet, obgleich als Wolfram ausgezeichnet), Herr Schmid den König, Frau Dustmann die Elsa und Frau Materna die Ortrud (damals noch nicht auf der Höhe ihrer späteren Wagner-Darstellungen).

Nicht weniger als 15 Opern wurden im Jahre 1870 neu inszeniert, darunter zwei als Novitäten. (»Die Meistersinger« und »Judith« von Doppler.) Außerdem gab es sechs Ballette und in konzertmäßigen Aufführungen auf der Bühne des Operntheaters eine Messe von Rossini, Schumanns »Manfred«, Schuberts »Häuslichen Krieg«, Beethovens »Ruinen von Athen« und Goethes »Egmont«. Also wieder eine Saison angestrengtester und erfolgreicher Tätigkeit.

Auch im folgenden Jahre (1871) gab es noch elf neue Opern zu inszenieren, wenn auch diesmal keine Novität auf den Spielplan kam. Der Vorrang gebührte abermals Richard Wagner, in dessen »Fliegendem Holländer« Herr Beck (27. Jänner 1871) eine dämonisch faszinierende Leistung ersten Ranges bot, während er als Hans Sachs sich so wenig mit der Rolle befreundete, daß er sich schließlich ganz weigerte, sie zu singen, und Herr Betz eingeladen werden mußte, in den »Meistersingern« als Gast aufzutreten. Von älteren Opern Wagners erfuhr »Rienzi« (30. Mai 1871) mit seiner prachtvollen Ausstattung und historisch getreuen Inszenierung eine so gute Aufführung, daß die Vorstellung für lange Zeit als Glanzleistung des Operntheaters galt. So oft fremde Fürstlichkeiten nach Wien kamen, wählte sie der Kaiser als Festvorstellung.

Die vollständige Beherrschung des Spielplanes durch Richard Wagner hat die Gemüter der alten Musiker Wiens nicht wenig aufgeregt. Zwischen den erbitterten Gegnern und begeisterten Anhängern des Meisters nahm der Historiker Wilhelm Ambros insofern eine vermittelnde Stellung ein, als er die Größe Wagners unumwunden anerkannte, aber doch auch ihn kritisierte und ihn vor Schmähungen ebenso bewahrte wie vor lächerlichen Lobhudeleien. Doch selbst er blickte manchmal bedenklich in die Zukunft, wenn er bei aller Anerkennung der Wagnerschen Kunst auch ihre möglichen Konsequenzen

ins Auge faßte. Und in dieser Stimmung schrieb er einmal den Satz nieder: »Ob wir einer völligen Auflösung der Musik oder nach einem kritischen Durchgangspunkt einer bedeutenden Neugestaltung derselben entgegengehen, das vermag mit Sicherheit allerdings keine menschliche Voraussicht zu bestimmen. . . . . Wagner als Wagner bleibt eine der höchsten Erscheinungen der Kunstgeschichte, verwagnerter Manierismus schwacher Nachtreter, Nachbeter und Nachahmer ist der Tod, das Ende aller Musik«. Niemand wird heute bezweifeln, daß Ambros damals mit dem ihm eigentümlich richtigen Blick und unvergleichlich sicheren Urteil ein entscheidendes und großes Wort gelassen ausgesprochen hat.

Zu solchen Gedanken über Wagner gab sein abermaliges Erscheinen in Wien Anlaß, bei dem er in einem Konzerte für seine großen Pläne von Bayreuth Propaganda machte. Es fand am 12. Mai 1872, halb ein Uhr mittag im großen Musikvereinssaale statt.[1] Theodor Helm schreibt darüber: »Schon die Art, wie Wagner bei seinem Erscheinen nach jedem Stück und am Schlusse gefeiert wurde, dürfte beispiellos sein in den Annalen des Konzertwesens. Diese Unmasse von Kränzen, dieser fanatische Jubel, der sich unaufhörlich erneuerte und allen Anschein hatte, kein Ende nehmen zu wollen, dieses Tücherschwenken und Sicherheben von den Sitzen, alles das ist in einem Konzertsaal in solcher Weise noch nicht erlebt worden. Ebenso unerhört dürfte es sein, daß in einem Konzert im wunderschönen Monat Mai in einem Saal, der alles in allem höchstens zweitausend Zuschauer faßt, eine Einnahme von 15.000 fl. erzielt wurde«. In diesem denkwürdigen Konzerte wurde aufgeführt: Beethovens »Eroika«, Ouverture und Venusberg-Musik aus »Tannhäuser«, Vorspiel und Schluß des »Tristan«, Wotans Abschied und »Feuerzauber«. Die ursprünglich angesetzte Ouverture zu Glucks »Iphigenia in Aulis« mit dem Schluß von Wagner blieb weg. Als beim Vortrag des »Feuerzaubers« Wotan gerade die Lohe Loges aufrief, sah man durch die oberen Fenster des Saales einen hellen Blitz vom Himmel niederfahren, dem ein rollender Donner folgte. Das zufällige Zusammentreffen des Naturereignisses mit der Forderung der gerade gespielten Szene machte tiefen Eindruck auf das Publikum und Wagner berief sich in seiner Schlußrede auf dieses seltsame Naturspiel, indem er meinte, daß er, so wie die alten Griechen und Römer vor jedem großen Entschluß den Flug der Vögel befragten, nun auch seinerseits vor der großen Tat von Bayreuth dieses Naturereignis als gutes Omen nehmen wolle. Natürlich fehlte es nicht an schlechten Witzen, höhnischen Kritiken und Entstellungen des Wortlautes, auf Grund deren diese Äußerung Wagners lächerlich gemacht werden sollte. Selbst Ambros fand sie geschmacklos. Den richtigen Text der Rede findet man im Gegensatz zu vielen andern Entstellungen bei Helm (a. a. O. Nr. 5, Seite 5, 1898). Eine andre Merkwürdigkeit, aber rein musikalischen Charakters, war die, daß Wagner an der berühmten Stelle des ersten Satzes der »Eroika«, II. Teil, im 143. Takte, wo das Horn das Anfangstema in Es-Dur bläst, das As der Geigen in ein G korrigierte. Die Tatsache selbst bestätigen Ambros und Helm. Daß Wagner mit dieser Korrektur einen Fehler begangen habe, ist heute über jeden Zweifel erhaben. Daß aber gerade er eine Harmonie nicht verstand, die Beethoven im Gegensatz zu den Musikern seiner Zeit als berechtigte Fortschrittswendung gebrauchen durfte, bleibt eine der größten Merkwürdigkeiten musikalischer Auffassung von seiten großer Künstler.

Zu erwähnen wäre in diesem Jahre noch das unverblümte Fiasko von Rubinsteins »Feramors« (24. April 1872), um so auffallender, als Rubinstein damals die Gesellschaftskonzerte dirigierte. Dann das Gastspiel Niemanns im »Lohengrin« (5. Oktober 1872) und der große Erfolg der italienischen Stagione von Mitte März bis Mitte April 1872 mit Adelina Patti im Theater an der Wien. An ihrer Seite wirkten der Bariton Graziani und der Tenor Nicolini, damals noch nicht der Gatte der Sängerin. In den Vorstadttheatern triumphierte Offenbach.

Im nächsten Jahre (1873) wurde das Repertoire durch die Weltausstellung im ungünstigen Sinne beeinflußt. Es handelte sich damals weniger um die Erfüllung künstlerischer Pflichten, als um die Veranstaltung äußerlich glänzender Vorstellungen, die für die Fremden bestimmt waren und ihren Zweck vollständig erreicht hatten, wenn sie im Augenblick Effekt machten. Die künstlerische Tätigkeit wurde in diesem Jahre übrigens auch durch wirtschaftliche Katastrophen beeinflußt, die zugleich mit der Eröffnung der Weltausstellung über Wien hereinbrachen. Am 1. Mai 1873 wurde die Ausstellung eröffnet und schon der 9. Mai war der berüchtigte schwarze Freitag, an dem eine ganze Reihe wirtschaftlicher Unternehmungen, deren Kühnheit ins Ungemessene gestiegen war, plötzlich zusammenbrach. Als dann noch in den Sommermonaten eine allerdings unbedeutende Choleraepidemie ausbrach, da hatte sich so ziemlich alles vereinigt, was den großen, sehnsüchtig erwarteten, politischen, wirtschaftlichen und künstlerischen Aufschwung Österreichs vernichten sollte.

Die Hofoper gab als erste Ausstellungsnovität »Hamlet« von Ambroise Thomas (14. Juli 1873). Ambros sagt von ihr, sie enthalte recht gute französische Opernfiguren, aber ein »Hamlet« sei sie nicht. Seine frühere Oper »Mignon« stehe entschieden höher. »Wo sich ‚Hamlet‘ in der Stimmungshöhe von ‚Mignon‘ hält, bringt er der früheren Oper Ebenbürtiges. Die tragische Kraft hingegen bleibt ihm versagt. Ebensowenig genügen die Eindrücke der Geisterszene. Wenn der Geist auf dem kleinen d zu singen anfängt und davon nicht wegkommt, meint man, es sei der Nachtwächter von Helsingör, der die

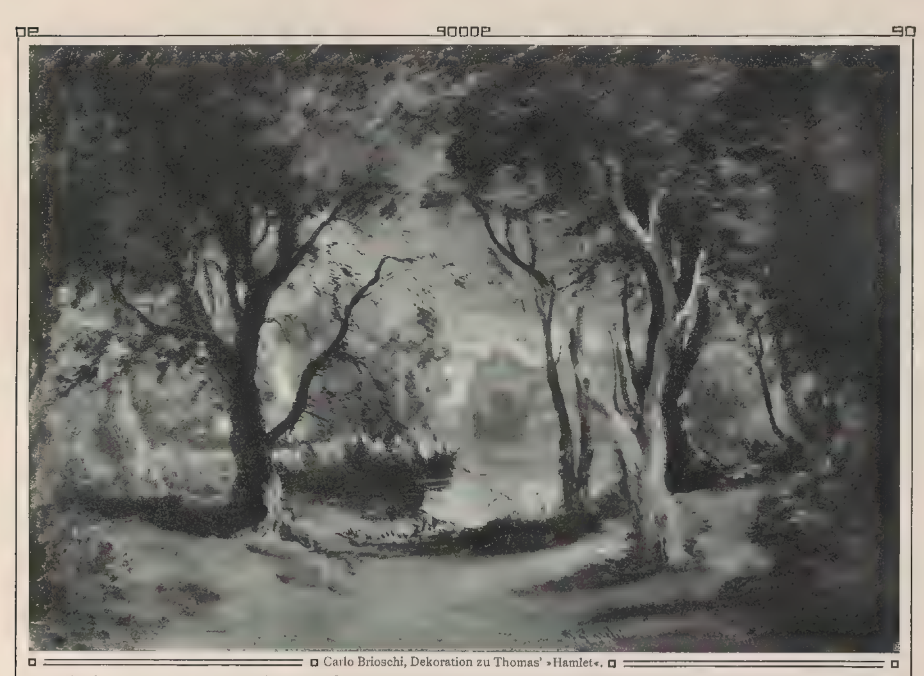
[1] Ein Cerclesitz kostete 25 fl., Logensitz und Parterresitz 15 und 8 fl., Balkonsitz 15 fl.

Stunde absingt, aber nicht Hamlets Vater, der in einer schweren Stunde aus dem Grabe auferstanden ist«. Die Oper wurde übrigens mit einigen bedeutenden Strichen und Änderungen aufgeführt. Der Pagenchor blieb weg, der Monolog »Sein oder Nichtsein« wurde gestrichen, die Ballettmusik gekürzt und das zweite Erscheinen des Geistes weggelassen. Erst in der Aufführung vom 30. Mai 1878 gab man den für Wien eigens geänderten Schluß (mit Hinweglassung des fünften Aktes). Im übrigen waren die Chöre sehr gut, das Orchester vortrefflich, die Ausstattung glänzend. Die Murska war eine zierliche Ophelia, die Materna als Königin ausgezeichnet. Nur sah sie so jung aus, daß man nicht begriff, wie diese Mater Materna einem Hamlet zur Seite stehen und einen König als zweiten Gatten besitzen sollte. Großartig war Herr Beck als Hamlet, namentlich in der Szene, wo er den König des Mordes anklagt. Da erscholl seine eherne Stimme mit solcher Wucht im ganzen Haus, daß sich die Zuschauer in dem entlegensten Teile des Hauses tief und unmittelbar ergriffen fühlten. Es war ein Erfolg, dessen rein dynamische, elementare Wirkung seither von keinem Sänger der Wiener Oper erreicht wurde.

Das nächste ursprünglich für die Gäste der Weltausstellung bestimmte Schaustück, das aber erst nach Schluß der Ausstellung herauskam, war der neuinszenierte »Oberon« von Weber (2. Dezember 1873). An blendender Pracht der Dekorationen hat man in Wien kaum etwas Ähnliches gesehen. Bei den Darstellern aber gab es eine Verstimmung und Verzagtheit, die beängstigend auf die Zuschauer wirkte. Sie fühlten, daß sie in der reichen Ausstattung mit ihrer dramatischen und gesanglichen Kunst nicht durchgreifen konnten und glaubten, daß nicht ein dramatisches Werk, sondern lediglich ein Diorama auf der Bühne vorüberziehe. Unter diesem Eindruck litten die Leistungen und war das künstlerische Ergebnis der Vorstellung ein sehr geringes.

Um so größer waren die Erfolge des nächsten Jahres, 1874. Sie begannen mit der ersten Aufführung von Verdis »Aïda« (29. April 1874). Die Oper war für die Musiker aller Parteien eine Überraschung. »Verdi«, sagt Ambros, »ist hier etwas unendlich Größeres und Besseres als ein bloßer Nachahmer. Er steht trotz der deutlichen Beziehungen zu Wagners neuem dramatischen Stil auf eigenen Füßen ..... Wir geben von heute Verdi einen Namen, den wir ihm ohne die ‚Aïda' schwerlich gegeben haben würden, den Namen eines hoch bedeutenden Künstlers«. So mancher Kritiker erblickte in der »Aïda« nichts andres als eine Schwenkung zu Wagner. Und selbst Ambros hielt das Vorspiel der Oper für eine Nachahmung des Vorspiels zu »Lohengrin«. Er scheint dabei übersehen zu haben, daß Verdi diese Form des Vorspiels schon in seinen ältesten Opern kannte, wenn er sie auch nicht so breit ausarbeitete wie in »Aïda«. Wir erinnern nur an die Vorspiele zu »Ernani«, »Rigoletto« und »Traviata«. Es war somit nichts andres als eine Entwicklung des in Verdi selbst liegenden künstlerischen Keimes, wenn er solche Orchesterstücke schreiben konnte, wie das Vorspiel zu »Aïda«. In andern Teilen der Oper läßt sich ebenfalls ganz deutlich der Fortschritt nachweisen, den der Komponist im Vergleich zu seinen jüngsten Werken aus sich selbst heraus gemacht hat, denn ein Dramatiker ist Verdi seit jeher gewesen. Es fehlten jetzt nur die musikalischen Trivialitäten. Keine Spur aber fand sich von dem Wagnerschen Sprechgesang, wohl aber von dem alten, bei Verdi seit jeher kultivierten ausdrucksvollen Rezitativ und Leitmotiv. Sehr klar spricht für Verdis Entwicklung der von Ambros erwähnte Vergleich zwischen dem Boten in »Troubadour« und in »Aïda«. Obgleich nicht alle Musiker anfangs den Kunstwert der »Aïda« gelten lassen wollten, erkannte Ambros doch sofort die Bedeutung der Oper und schloß seine Besprechung mit den Worten: »Wir gingen mit der Empfindung heim, eines der bedeutendsten dramatischen Tonwerke der Neuzeit gehört zu haben. Evviva Verdi«.

Bei der ersten Aufführung sang Frau Wilt die Aïda, Frau Materna die Amneris, Herr Müller den Radames und Herr Beck den Amonasro. Die Dekoration der Szene am Nil im dritten Akt erweckte beim Publikum lebhaften Beifall und von der Ausstattung im allgemeinen behauptete Helm, sie erspare dem Kronprinzen Rudolf einen Kursus in ägyptischer Archäologie.



Carlo Brioschi, Dekoration zu Thomas' »Hamlet«.

Außer der »Aïda« brachte die Oper noch eine Reprise der »Genoveva« von Schumann (8. Jänner 1874), des »Nordstern« von Meyerbeer (9. März 1874) und der »Iphigenia in Aulis« (21. November).

Zwei andre Merkwürdigkeiten des Jahres charakterisierten die Gegensätze zwischen der alten und neuen Zeit der Tonkunst. In den Vorstadttheatern blühte die Operette. Das Carltheater und das Theater an der Wien, die sich jahrelang um die Ehre gestritten hatten, eine Operette von Offenbach zuerst aufzuführen, brachten in diesem Jahre (1874) die Werke von zwei neuen Operettenkomponisten auf die Bühne. Das Carltheater am 3. Jänner 1874 »Madame Angot« von Lecocq und das Theater an der Wien die »Fledermaus« von Johann Strauß (5. April 1874). Die Erwähnung der beiden Werke, von denen das französische ursprünglich den größeren Erfolg hatte, bringt auch die Namen berühmter Sängerinnen in Erinnerung, ohne deren persönliche Erfolge und ungewöhnliche Beliebtheit beim Publikum die Herrschaft der Operette unmöglich gewesen wäre. Es waren dies im Carltheater die Damen Mayerhoff und Link, im Theater an der Wien die Geistinger. In der Leopoldstadt standen den Sängerinnen Künstler zur Seite, wie das berühmte Komikertrifolium Blasel, Knaack und Matras, im Theater an der Wien vor allem Albin Swoboda als eleganter und gewandter Operettentenor mit hervorragendem Talent für den Gesang des leichten musikalischen Lustspiels.

Im Gegensatz zu der Tätigkeit im Vorstadttheater haben die Konzertsäle allmählich einen Vorgeschmack von den großen Ereignissen geboten, die sich nun bald in Bayreuth abspielen sollten. Wir erwähnen insbesondere ein Konzert im Bösendorfersaal (7. Februar 1874), in welchem die Herren Labatt, Scaria und Frau Materna den ersten Akt der »Walküre« sangen. Josef Sucher und Dr. Hans Paumgartner begleiteten sie auf dem Klavier. Der Erfolg des Konzertes war ein ungeheurer. Selbst Gegner Wagners konnten nicht umhin, einige anerkennende Bemerkungen zu schreiben. So erklärte Speidel:

»Von der Bühne aus müsse der Aktschluß wie ein Wunder wirken« und Hanslick sprach von großen musikalischen Schönheiten, die »freilich mit dem Kapital der ‚Meistersinger' bestritten seien«. Eine Bemerkung, die historisch betrachtet, nicht richtig war.

In das Jahr 1874 fällt auch die Eröffnung der komischen Oper. Sie hätte eigentlich schon 1873 zur Weltausstellungszeit erfolgen sollen. Damals hätte das Unternehmen unter günstigeren Bedingungen seine Vorstellungen beginnen können. Nachdem dieser Termin versäumt war, konnte der Oper nach den wirtschaftlichen Ereignissen des Vorjahres kaum eine günstige Zukunft prophezeit werden. Es gab in der Tat keine schlechtere Zeit für die Eröffnung eines neuen Theaters in Wien, als die nach dem »großen Krach«. Aber auch künstlerisch war zu bedenken, daß die Notwendigkeit einer komischen Oper gar nicht so ohne weiteres gegeben war, als man durch die gedankenlose Nachbetung einer üblichen Phrase glauben machen wollte. Hat doch selbst die Pariser »Opéra comique«, die auf dem Boden einer historischen Tradition im musikalischen Lustspiel entstanden ist, sich nur dadurch erhalten können, daß sie ihr Arbeitsgebiet erweiterte und in ihrem Spielplan über den ursprünglichen Zweck hinausging. Daß in Wien die Verhältnisse ähnlich lagen, sollte sich bald zeigen. Zunächst war die »komische Oper« nur von kurzer Dauer und als sich nach einigen vergeblichen Versuchen der verschiedensten Theater erst im XX. Jahrhundert eine zweite Oper dauernd einbürgerte, war sie alles andre eher als eine komische Oper. Das Theater, von dem wir jetzt zu sprechen haben, stand auf dem Schottenring, war von Emil R. v. Förster erbaut und am 17. Jänner 1874 unter der Direktion von Albin Swoboda eröffnet. Der Direktor hielt eine Festrede, nach welcher Rossinis »Barbier« zur Aufführung kam. Anton Erl (der Sohn des berühmten Hofoperntenors Josef Erl) sang den Almaviva. Den Figaro gab Herr Hermani (hübsche Figur und Spieltalent), den Basilio Gustav Hölzel (der erste Beckmesser in München), den Bartolo sang Robert Müller. Heinrich Proch, der auch eine Festouvertüre komponiert hatte, dirigierte. Hellmesberger junior war als Konzertmeister engagiert. Der Erfolg des Abends war ein sehr günstiger. Ganz Wien begleitete das junge Unternehmen mit seinen Sympathien. Hoffte man doch durch die komische Oper ein entsprechendes Gegengewicht zu den schlampigen Operetten zu schaffen und andrerseits jenen bescheideneren Werken der Opernliteratur eine Heimstätte zu bieten, die im großen Operntheater nicht zur Geltung kamen. Man gab »Zar und Zimmermann«, »Das Glöckchen des Eremiten«, »Die weiße Dame«, »Marta«, den »Schwarzen Domino«, »Stradella«, »Das Nachtlager von Granada«. Auch ganz neue Opern erschienen auf dem Spielplan. So »Gute Nacht, Herr Nachbar« von M. F. Poise. Dann ein Ballett »Gretna-green« mit Fräulein Lamare als Prima-Ballerina. Von den Künstlerinnen ragten einige durch besonderes Talent hervor. So namentlich Minni Hauck, der Star des Unternehmens, dann Fräulein Wiedermann (Georgette in »Glöcklein des Eremiten«), Frau Deichmann als Lady Harriet (in »Marta«). Den größten Erfolg aber hatte am 20. April 1874 Leo Delibes mit der Oper »Der König hats gesagt«. Die Minni Hauck feierte in dieser Oper sowie in »Fra Diavolo« und »Des Teufels Anteil« wahre Triumphe. Kapellmeister Adolf Müller dirigierte. Aber trotz der Vortreff-



Minni Hauck als Angela im »Schwarzen Domino«.

lichkeit des Personals, der guten Aufführungen einiger älterer Opern und der sympathischen Aufnahme von Delibes konnte sich das Theater nicht halten. Es war von vornherein auf zu große Verhältnisse berechnet und war der ganzen Anlage nach mit seinen hohen Gagen nicht mehr den veränderten Zeitverhältnissen angepaßt. Albin Swoboda verließ schon im August desselben Jahres Wien. Das Kuratorium hatte ihm den glänzenden Gehalt von 20.000 Gulden zugesagt. Er begnügte sich mit der Auszahlung einer Abfindung von 15.000 Gulden und ging nach Amerika. Nach ihm übernahm ein aus dem Verwaltungsrat der komischen Oper gebildetes Komitee die Leitung des Theaters. Das Präsidium hatte Graf Albrecht von Wickenburg, als künstlerischer Beirat fungierte Sektionschef Vesque von Püttlingen (I. Hoven). Direktor war Herr Hasemann. Aber auch diese Direktionsperiode dauerte nicht lange. Am 13. November 1875 übernahm Siegfried Rosenfeld die Direktion, 1876 Heinrich Hirsch und 1878 abermals Albin Swoboda, der aber schon nach sieben Vorstellungen zurücktrat. Am 27. September 1878 wurde das Haus unter dem Namen »Ringtheater« von Strampfer und Völkl wieder eröffnet. Man gab Opern und Schauspiele und begann mit dem Volksstücke: »Alte Wiener« von Anzengruber, engagierte Felix Mottl als Kapellmeister, Josef Hellmesberger wieder als Konzertmeister, führte einmal eine italienische Stagione ein und gab auch neue deutsche Opern; so »Die Wallfahrt der Königin« von Forster, 23. Oktober 1878. Im August 1881 finden wir Franz Jauner als Direktor, aber schon nach wenigen Monaten wurde das Theater, das unter einem unglücklichen Stern begonnen hatte und stets von der Ungunst der Verhältnisse begleitet war, am 8. Dezember 1881 vor einer Aufführung von Offenbachs »Hoffmanns Erzählungen« ein Raub der Flammen.

Der Brand brach aus um $^{3}/_{4}$7 Uhr abends, kurz vor Beginn der Vorstellung, also zu einer Zeit, zu der sich insbesondere das Galeriepublikum schon zahlreich eingefunden hatte. Er begann auf der Bühne bei der Anzündung der vierten Soffitenreihe. Diese sollte auf elektrischem Wege erfolgen. Es gelang aber nur einen Teil zu entzünden und da in den andern Teil noch weiter Gas eingeleitet wurde, häuften sich dort solche Gasmengen an, daß bei dem neuerlichen Entzündungsversuch nicht nur der ganze Beleuchtungskasten, sondern auch das darüber hängende Dekorationsstück, ein Saalprospekt mit Vorhängen und Fransen, Feuer fing. Löschversuche mißlangen, da bei der raschen Verbreitung des Feuers die Arbeiter auf die Sicherheit des eigenen Lebens bedacht waren. Auch die Drahtkourtine wurde nicht herabgelassen. In diesem Augenblick kam jemand auf den Gedanken, die rückwärtige Rolltür der Bühne, die über die Pferderampe ins Freie führt, zu öffnen. Nun strömte kalte Luft ein und hob den Vorhang bis zur Höhe der vierten Galerie, wohin auch Flammen und Rauch getrieben wurden.

Die entsetzten Besucher flohen in aller Eile nach den Ausgängen. Zu gleicher Zeit wurden sämtliche Gasflammen von übereifriger Hand »zur Verhütung einer Explosion« abgedreht. In der nun entstandenen Finsternis fanden die Leute die Türen nicht, stolperten über die Stufen und versperrten einander gegenseitig, in dichtem Knäuel vor den Türen und den engen winkligen Gängen liegend, den Weg. In dieser hilflosen Lage erreichten sie der eindringende Rauch und die Verbrennungsgase, in denen sie zu Hunderten erstickten.

Gegen die verantwortlichen Leiter und Angestellten des Theaters wurde ein Prozeß angestrengt, in dem das Urteil am 16. Mai 1882 gefällt wurde. Die Anklage vertrat Staatsanwalt Dr. v. Pelser. Dem Theaterdirektor Jauner wurde vorgeworfen, er habe Vorsichtsmaßregeln zur Verhütung eines Brandes nicht getroffen, er sei erst einige Minuten vor 7 Uhr bei dem brennenden Hause erschienen und habe, ohne etwas zur Rettung des Hauses, seiner Habe und des Publikums zu versuchen, das Haus »wie eine Ratte das sinkende Schiff verlassen«. Dem Polizeirat Landsteiner, der beim Brande die Leitung der polizeilichen Maßregeln übernommen hatte, wurde vorgehalten, daß er gar nichts tat, um sich aus eigener Initiative Klarheit über die Situation zu verschaffen. Er sei vielmehr bemüht gewesen, die erste Meldung eines Feuerwehrmannes über die Auffindung von 25 Toten zu vertuschen. Selbst als Freiwillige (einige Fiaker mit Wagenlaternen) sich erboten, mit Lichtern die Stiegen zu untersuchen, wurden sie zurückgewiesen, da offenbar nur eine amtliche Behandlung des Brandes als zweckmäßig erachtet wurde. Noch um 8 Uhr erstattete Landsteiner dem anwesenden Erzherzog Albrecht seinen Bericht, den er mit den seither oft zitierten Worten schloß: »Alles ist gerettet«. Bald darauf trug man die ersten Leichen aus dem Haus. Die Angaben über die Zahl der Toten (382) schwanken ein wenig, da man nicht so viel Leichname fand, als bei der Polizei Vermißte angegeben wurden. Bei einigen dieser angemeldeten Vermißten und nicht Gefundenen konnte man nachträglich feststellen, daß sie im Theater anwesend waren, bei andern blieb es zweifelhaft.

Die Details der übrigen, sehr umfassenden Anklage sind meist juristischer Natur, soweit nicht aus ihnen hervorgeht, daß der Brand mit dem Charakter eines echten Elementarunglücks so plötzlich, überwältigend und verheerend auftrat, daß alles den Kopf verlor, was nah oder fern damit zu tun hatte. Der Prozeß endigte unter anderm mit der Verurteilung Jauners zu vier Monaten einfachen Arrests.

Mit dem Prozeß und seinen Folgen war das Sühnwerk nach dem Ringtheaterbrand keineswegs beendet. Zugleich mit den ersten strafrechtlichen Maßregeln begann unmittelbar nach der Katastrophe eine sozialpolitische Aktion, wie sie in solchem Umfang und mit so weitgehenden Resultaten bisher in der Geschichte der Theaterbrände beispiellos ist. Schon drei Tage nach dem Brande waren für die Opfer des Brandes 135.000 Gulden beim Bürgermeister von Wien eingegangen. Dieser Fonds wuchs in kürzester Zeit auf 2,174.600 Kronen in Wertpapieren und 29.440 Kronen in barem. Nach den Statuten des Ringtheaterhilfsfonds bekamen die Witwen, die ihre Erhalter beim Brande verloren hatten, Leibrenten, und 122 Kinder, die Waisen geworden waren, erhielten ihre vollständige Erziehung bis zur Großjährigkeit. An diesem Tage hat jedes der Kinder außerdem einen Betrag von 12.000 Kronen ausbezahlt erhalten. Nach Wegfall aller Belastungen des Fonds, durch die Rentennutznießer sollte das gesamte Fondsvermögen unter die Mitglieder der Kinderassoziation verteilt werden. Zu diesen Nutznießern zählten ursprünglich auch viele Schauspieler und Schauspielerinnen, die durch den Ringtheaterbrand brotlos geworden waren. Ein Teil derselben hat durch hervorragende Stellungen an ersten Bühnen die Nutznießerrechte verloren. Nach einem Bericht aus dem Jahre 1906 waren von den 122 Kindern 21 ohne Hinterlassung von Nachkommen gestorben. Der Rest war großjährig und erhielt außer den bereits genossenen Erziehungskosten den Betrag von 12.000 Kronen und den Rest des Hilfsfondskapitals (2600 Kronen pro Kopf) ausbezahlt.

An Stelle des Ringtheatergebäudes wurde von Kaiser Franz Josef ein Sühnhaus gebaut, in dem die Verwaltungen wohltätiger Stiftungen und eine Kapelle untergebracht sind.

Der Ringtheaterbrand hatte auch eine völlige Umwälzung des Theaterbetriebes in Wien zur Folge. Die allgemeine obligatorische Einführung des eisernen Vorhanges, dessen intakter Betrieb dem Publikum in jeder Vorstellung gezeigt werden muß, der Übergang zur elektrischen Beleuchtung, die obligatorische Imprägnierung sämtlicher Dekorationen, Einführung von Notausgängen, Notbeleuchtung, das alles ist erst seit dem Tage der Katastrophe vom 8. Dezember 1881 mit voller Strenge eingeführt worden. Es mag bemerkt werden, daß selbst unmittelbar nach dem Brande, wo wieder einmal in Wien alles über österreichische Einrichtungen unwillig wurde und das Publikum aus Angst wochenlang keine Theater besuchte (am Tage nach dem Brande waren im Burgtheater 100, im Stadttheater 67 Personen anwesend, in der Josefstadt mehr Leute auf der Bühne als im Zuschauerraum), daß selbst damals jedermann anerkannte, daß das neue Hofoperntheater das einzige Theater sei, in dem eine Gefahr für das Publikum bei Ausbruch eines Brandes nicht bestehe. Selbst in der Zeit der Panik fühlte sich in dem Hause Siccardsburgs und Van der Nülls jeder vollkommen sicher, so überzeugend haben im Laufe von zwölf Jahren die vorzüglichen Einrichtungen des ursprünglich in jeder Beziehung verlästerten Theaters auf das Publikum gewirkt.

Bevor die Tage von Bayreuth noch ihren Einfluß auf den Spielplan des Operntheaters ausüben konnten, feierte der ältere Stil der Oper einige Triumphe, die in der Musikgeschichte eine Rolle spielen. Gerade das Jahr 1875 war verhältnismäßig reich an erfolgreichen Novitäten. Wir nennen nur »Der Widerspenstigen Zähmung«, »Die Königin von Saba«, »Carmen« und die erste Aufführung von Verdis »Requiem« in der Hofoper unter Leitung des Komponisten.

»Die Widerspenstige« hatte gleich das erste Mal das Schicksal, das ihr bei allen späteren Wiederholungen treu geblieben ist. Bei aller Anerkennung ihres Wertes erreichte sie doch beim großen Publikum nicht die Beliebtheit einer eigentlichen Repertoireoper. Ambros sagte:

»Ob sich das Werk dauernd behaupten wird, ist eine Frage, welche sich nach seiner ersten Aufführung und deren Erfolg weder bejahen noch verneinen läßt. Sie hat zu viel gute Seiten, um sie als mißlungene Arbeit auszugeben und zu viel öde, gemachte, den Hörer abspannende und ermüdende Partien, um ihr eine Lebenskraft prophezeien zu dürfen. Die Erfindungskraft hält mit Wissen und Können des Komponisten nicht gleichen Schritt, sie ist der Phantasie abgezwungen, strömt nicht frisch genug. Die Aufführung war so wie sie der Komponist nur wünschen kann, das Werk sorgfältig studiert, die Leistung der Sänger durchaus zu loben. Von seiten Frau Ehnns sogar glänzend, die Ausstattung reich, ohne prunkhafte Überladung. An der Spitze des Orchesters, welches seine gewohnte Vortrefflichkeit bewährte, stand Herbeck, der geniale Dirigent«.

Karl Goldmark.

Aber trotz alledem war, wie gesagt, der Eindruck auf das Publikum kein entscheidender. Mehr als eine Feder gab der Befürchtung Ausdruck, daß diese Art von Wagnerschem Einfluß, wie sie bei der »Widerspenstigen« zu bemerken sei, allmählich immer ungünstiger auf die Opernproduktion wirken werde. »Wagner war ein reinigendes Gewitter, aber gegen ein Gewitter in Permanenz müssen wir protestieren«. In diese Worte faßt Ambros seine Bedenken gegen die Oper zusammen und er spricht auch ein Urteil aus, das von der Opernproduktion späterer Jahre in noch höherem Maße gültig sein könnte: »Heutzutag instrumentiert fast jedermann, der etwas für Orchester schreibt, mit einer gewissen Meisterschaft. Diese ist an sich gewiß kein Fehler, aber es gibt nichts Schrecklicheres, als wenn man einem Werke keinen andern Vorzug nachrühmen kann als den guter Instrumentation«.

Die Besetzung der ersten Aufführung (2. Februar 1875) war folgende: Katharina Frau Ehnn, Bianca Frau Dillner, Petrucchio Herr von Bignio, Lucenzio Herr Walter, Hortensio Herr Scaria.

Die nächste Novität der Saison war Goldmarks »Königin von Saba« (10. März 1875). Nicht ohne Schwierigkeiten wurde die Oper auf die Szene gebracht. Der Komponist änderte wiederholt an der

Partitur und als die erste Aufführung schon angesetzt war, mußte sie wegen Unpäßlichkeit der Frau Wilt auf unbestimmte Zeit verschoben werden. Diesen Augenblick benützte der Dirigent, Herr Gericke, um im Verein mit dem Komponisten und Herbeck eine letzte Redaktion des Werkes vorzunehmen, die insbesondere in der Weglassung einiger zu weit ausgedehnter Szenen bestand. In dieser neuen Form wurde das Werk endlich in ausgezeichneter Besetzung gegeben. Frau Wilt gab die Sulamit, Frau Materna die Königin, Fräulein Siegstädt die Astarot, Herr Walter den Assad, Rokitansky den Oberpriester und Beck den Salomon. Von ungünstigem Einfluß war im ersten Augenblick der Umstand, daß die Tonfärbung des Werkes eine auffallende Ähnlichkeit mit »Aïda« hatte, obgleich die »Königin von Saba« ganz unabhängig von der Verdischen Oper entstanden und sogar noch früher als diese komponiert war.

K. K. Hof-  **Operntheater.**

Mittwoch den 10. März 1875.

9. Vorstellung nach den im Abonnement zugesicherten 250 Vorstellungen.

Anfang halb 7 Uhr.

Zum ersten Male:

Die Königin von Saba.

Oper in vier Akten von **Mosenthal**. Musik von **Karl Goldmark**.

König Salomon	Hr. Beck	Die Königin von Saba	Fr. Friedrich-Materna.
Baal-Hanan, Hüter des königlichen Palastes	Hr. Lay.	Astaroth, ihre Sklavin,	Frl. Siegstädt.
Assad	Hr. Walter	Gefolge des Königs und der Königin, Priester, Leviten und Volk.	
Der Hohepriester	Hr. Rokitansky		
Sulamith, dessen Tochter	Fr. Wilt	Ort der Handlung: Jerusalem und die syrische Wüste	

Die Tänze, komponirt von **C. Telle**, ausgeführt von Frl. **Mauthner** und dem weiblichen Balletcorps.
Die Dekoration des 2. Aktes „Inneres des Salomonischen Tempels" von **C. Brioschi**. Kostüme nach Zeichnungen des Historienmalers **Franz Gaul**.

Das Textbuch ist in der Wallishausser'schen Buchhandlung „Josef Klemm Stadt Hoher Markt Nr. 1) und Abends an der Kassa für 35 Kreuzer zu haben

Beurlaubt: Frl. Dillner. Hr. Scaria. Unpäßlich: Frl. Scholz. Frl. Beretta.

Der freie Eintritt ist heute ohne Ausnahme aufgehoben.

Donnerstag den 11. Die Königin von Saba.

Die zur Oper: „Die Königin von Saba" für den 6. d. M. vorverkauften Sperrsitze haben zur heutigen Vorstellung, jene für den 7. d. M. vorverkauften Sperrsitze zur Vorstellung am 11. d. M. Giltigkeit.

Eine Loge im Parterre, 1. und 2. Stock	fl 26.—	Ein Sitz Parquet 7. bis 13. Reihe	fl 3.50	Ein numerirter Sitz im 4. Stock	fl 1.20
Eine Loge im 3. Stock	„ 20.—	Ein Parterresitz	„ 3.—	Eintritt in das Parterre	„ 1.20
Ein Sitz in der Fremdenloge	„ 5.—	Ein Sitz 3. Stock 1. Reihe	„ 3.—	Eintritt in den 3. Stock	„ 1.—
Ein Fauteuil Parquet 1. Reihe	„ 5.—	Ein Sitz 3. Stock 2., 3., 4. Reihe	„ 2.50	Eintritt in den 4. Stock	„ —.60
Ein Sitz Parquet 2., 3., 4., 5., 6. Reihe	„ 4.—	Ein Sitz 4. Stock	„ 1.50		

Die Tageskassa ist von 9 Uhr Früh bis halb 5 Uhr Abends geöffnet.

Kassa-Eröffnung halb 6 Uhr. Anfang halb 7 Uhr.

n wir
pfung.
parsamer
zu unter-
tern be-
eser Ge-
Farben-
beliebten
nen. Mit
s seine
hlossen:
rade viel
aufzu-
ben die
.
iberall
achen,
man
sische
Auer-
fran-
echter
den
, doch
n. Die
durch
sserer
ei . . .
chick-
armen
Wolke
e und
sogar
richtig
kannt
nach
brauchen
dieses Urteil von Ambros nur mit dem andrer Kritiker zu vergleichen, um seine Höhe zu erkennen. So schrieb Hanslick:

Der Ringtheaterbrand hatte auch eine völlige Umwälzung des Theaterbetriebes in Wien zur Folge. Die allgemeine obligatorische Einführung des eisernen Vorhanges, dessen intakter Betrieb dem Publikum in jeder Vorstellung gezeigt werden muß, der Übergang zur elektrischen Beleuchtung, die obligatorische Imprägnierung sämtlicher Dekorationen, Einführung von Notausgängen, Notbeleuchtung, das alles ist erst seit dem Tage der Katastrophe vom 8. Dezember 1881 mit voller Strenge eingeführt worden. Es mag bemerkt werden, daß selbst unmittelbar nach dem Brande, wo wieder einmal in Wien alles über österreichische Einrichtungen unwillig wurde und das Publikum aus Angst wochenlang keine Theater besuchte (am Tage nach dem Brande waren im Burgtheater 100, im Stadttheater 67 Personen anwesend, in der Josefstadt mehr Leute auf der Bühne als im Zuschauerraum), daß selbst damals jedermann anerkannte, daß das neue Hofoperntheater das einzige Theater sei, in dem eine Gefahr für das Publikum bei Ausbruch eines Brandes nicht bestehe. Selbst in der Zeit der Panik fühlte sich in dem Hause Siccardsburgs und Van der Nülls jeder vollkommen sicher, so überzeugend haben im Laufe von zwölf Jahren die vorzüglichen Einrichtungen des ursprünglich in jeder Beziehung verlästerten Theaters auf das Publikum gewirkt.

Bevor die Tage von Bayreuth noch ihren Einfluß auf den Spielplan des Operntheaters ausüben konnten, feierte der ältere Stil der Oper einige Triumphe, die in der Musikgeschichte eine Rolle spielen. Gerade [illegible] erfolgreichen Novitäten. Wir nennen nur »Der Widersp[illegible] mung«, [illegible] von Sab[illegible] und di[illegible] führung[illegible] »Requi[illegible] oper u[illegible] des Ko[illegible]

»D[illegible] stige« [illegible] das er[illegible]

»O[illegible] dauernd [illegible] eine Frag[illegible] seiner ers[illegible] deren Erf[illegible] noch vern[illegible] viel gute S[illegible] lungene A[illegible] zu viel öde[illegible] abspanner[illegible] Partien, u[illegible] prophezei[illegible] findungsk[illegible] und Könn[illegible] nicht glei[illegible]

A[illegible] dem w[illegible] der Ei[illegible] Befürc[illegible] bemer[illegible] reinige[illegible] faßt A[illegible] Opern[illegible] fast je[illegible] gewiß [illegible] Vorzu[illegible]

D[illegible] Bianca Frau Dillner, Petrucchio Herr von Bignio, Lucenzio Herr Walter, Hortensio Herr Scaria.

Die nächste Novität der Saison war Goldmarks »Königin von Saba« (10. März 1875). Nicht ohne Schwierigkeiten wurde die Oper auf die Szene gebracht. Der Komponist änderte wiederholt an der

Partitur und als die erste Aufführung schon angesetzt war, mußte sie wegen Unpäßlichkeit der Frau Wilt auf unbestimmte Zeit verschoben werden. Diesen Augenblick benützte der Dirigent, Herr Gericke, um im Verein mit dem Komponisten und Herbeck eine letzte Redaktion des Werkes vorzunehmen, die insbesondere in der Weglassung einiger zu weit ausgedehnter Szenen bestand. In dieser neuen Form wurde das Werk endlich in ausgezeichneter Besetzung gegeben. Frau Wilt gab die Sulamit, Frau Materna die Königin, Fräulein Siegstädt die Astarot, Herr Walter den Assad, Rokitansky den Oberpriester und Beck den Salomon. Von ungünstigem Einfluß war im ersten Augenblick der Umstand, daß die Tonfärbung des Werkes eine auffallende Ähnlichkeit mit »Aïda« hatte, obgleich die »Königin von Saba« ganz unabhängig von der Verdischen Oper entstanden und sogar noch früher als diese komponiert war. Die Ausstattung erregte geradezu Aufsehen. Ob alles an ihr archäologisch richtig war, wollen wir dahingestellt sein lassen. Die Musik war zweifellos eine originelle, dramatisch wirksame Schöpfung.

»Beiläufig gesagt«, meint Ambros, »sollten wir mit gottesdienstlichen Szenen und Zeremonien auf der Opernbühne endlich anfangen, etwas sparsamer zu werden, als wir seit Meyerbeers ‚Prophet‘ und Halévys ‚Jüdin‘ sind. Geht es so fort, so werden Christen und Juden bald nicht mehr recht zu unterscheiden imstande sein, ob sie in einer Kirche und Synagoge oder im Opernhaus sitzen. Und sie werden ihre Gedanken beisammen halten müssen, damit sie nicht umgekehrt beim Hochamt oder im Jomkipur zu applaudieren anfangen. Die Musik ist, um sie mit einem Wort zu charakterisieren, von berauschender Pracht, eine Tendenz, wie sie dermalen im allgemeinen nicht nur die Musik, sondern auch die Architektur mit ihren gold- und farbenstrotzenden Palästen und Theatern beherrscht«. Ambros hätte bei dieser Gelegenheit auch den dekorativen Farbenglanz der damals in Wien beliebten Malerei Makarts erwähnen können. Mit prophetischem Blick hat Ambros seine Beurteilung mit den Worten geschlossen: »Die neue Epoche wird nicht gerade viel musikalisch-dramatische Werke aufzuweisen haben, welche sich neben die ‚Königin von Saba‘ stellen dürfen«.


Georges Bizet.

Die dritte Novität von Bedeutung war Bizets »Carmen« (23. Oktober 1875). Bizet war zur Aufführung seiner Oper eingeladen. Er sollte sie persönlich dirigieren. Leider hat der frühe Tod des Komponisten die Befolgung dieser Einladung verhindert. Ambros schrieb damals: »Die Oper dürfte auch in Deutschland überall wohlverdientes Glück machen, denn am Ende denkt man dort über die französische Musik wie Brander in Auerbachs Keller über die französischen Weine. Ein echter deutscher Mann kann den Franzmann nicht leiden, doch seine Opern hört er gern. Die französische Musik hat durch alle Generationen immer denselben Typus, ja es ließe sich bei den allerneuesten Tonsetzern besserer Art darüber streiten, ob ihnen nicht auch Sorgfalt und Feinheit der Ausführung zuzuschreiben sei . . . Der Übergang von dem lustspielartigen Anfang bis zum tragödienhaften Ende ist mit großer Geschicklichkeit vermittelt. Der Hörer ahnt den Ausgang schon lange vorher. In der Szene, in welcher Carmen die Karten aufschlägt und sich selbst den Tod prophezeit, zieht zum erstenmal eine schwarze Wolke über die heitere Handlung. Die ganze Oper ist ein Meisterstück musikalischer Arbeit, von Frische und Humor getragen. Eine interessante Handlung, mit der Musik von einem eminenten Talent, das sogar Genieblitze wirft«.

Wir sehen aus diesen Bemerkungen, daß Ambros abermals gleich das erste Mal eine Oper richtig beurteilt, die, so merkwürdig das heute auch erscheint, von den meisten Kritikern vollständig verkannt wurde und die bei aller scheinbaren Einfachheit und Leichtigkeit doch erst ungefähr 15 Jahre nach ihrer Entstehung von den bedeutendsten Kunstrichtern entsprechend gewürdigt wurde. Wir brauchen dieses Urteil von Ambros nur mit dem andrer Kritiker zu vergleichen, um seine Höhe zu erkennen. So schrieb Hanslick:

»In der Partitur Georges Bizets begrüßen wir weder die Tat eines schöpferischen Genies noch die Arbeit eines fertigen Meisters; aber als eine interessante Produktion von Geist und Talent muß man sie immerhin gelten lassen.

Diese jüngste Nach-Aubersche Opernschule besitzt Geist und Gewandtheit bei geringer musikalischer Urkraft; es charakterisiert sie die spezifisch dramatische Intention, die sorgfältige, mitunter glänzende Technik, das raffiniert geistreiche Detail, leider nicht die Fülle und Originalität der Erfindung. Halb an die Sentimentalität Gounods, halb an den Esprit A. Thomas' anlehnend, sucht sie diese Elemente mit der dramatischen Methode Wagners (!!!), soweit ihr diese zugänglich, zu kitten . . . .

Der üppige Melodienstrom in »Fra Diavolo« und der »Stummen von Portici«, selbst die sorglose Heiterkeit des »Postillon von Lonjumeau«, erscheinen sie nicht wie ein goldenes Märchen, wenn man ihre jüngsten Abkömmlinge daneben hält? . . . . Werke dieser Art (wie »Carmen«) erheben und beglücken uns nicht wie die Schöpfungen genialer Meister; sie wollen andrerseits ernster aufgefaßt und höher taxiert sein als bloße Unterhaltungsmusik vom Schlag der Operetten. Also ein Mittleres zwischen zwei grundverschiedenen Eindrücken, halbe Kunst, wenn man so sagen darf, wie sie jetzt nahezu allein herrscht auf dem Theater und in ihren besseren Erzeugnissen ihm auch unentbehrlich ist . . . Gefällig, doch ohne tiefern Eindruck berührt uns das Duett Micaelas mit José . . . . Die beiden ersten Akte sind dramatisch und musikalisch die gelungensten. Der dritte Akt fällt durch den Stillstand der Handlung und die Dürftigkeit der Musik nachteilig ab; nur das Terzett der Kartenaufschlägerinnen erzielt als großes, feingemeißeltes Tonstück bedeutendere Wirkung. Gegen den dritten Akt hebt sich wieder der vierte, aber mehr durch seine üppige Augenweide als durch musikalischen Reichtum«.

Schelle schreibt in der »Presse«: »Wagners Einfluß ist offenbar im Leitmotiv, im Lied Don Josés hinter der Szene . . . Bizet wie Delibes, Götz und Goldmark sind Eclaireurs eines neuen Stils . . . Durch die Sucht, stets interessant und wahr zu sein, verliert der Ausdruck häufig den Reiz spontaner Natürlichkeit und bekommt dadurch etwas Geschraubtes, namentlich wo die neuere Richtung mit der traditionellen französischen Schablone noch im Kampfe steht. Das fortwährende Zigeunern ermüdet nicht minder, wie das fortwährende Judaisieren in Goldmarks »Königin von Saba« schließlich ermüdet. Doch wozu noch weiter auf die Schwächen einer Komposition eingehen, die doch . . . . eine ehrenvolle Anerkennung verdient«.

Speidel sagt im »Fremdenblatt«: »Bizets ‚Carmen' ist eine Operette mit Tanz, welcher einige Stücke im Stil der großen Oper angefügt sind. Es ist eine Reihe pikanter Sachen in dieser Musik, es fehlt ihr nicht an Frische, Farbe und Geist; Erfindung freilich ist wenig in ihr. Carmen ist bei den Textdichtern ein Tier, wenn auch ein reizendes Tier, und ihre absolute Gewissenlosigkeit ist um so verletzender, als sie nicht durch eine große Leidenschaft gut gemacht wird. Das ist das Grundgebrechen des sonst äußerst zweckmäßig verfaßten Textbuches. Die rein melodische Erfindung ist meistens schwach und oft unedel, dabei ist aber doch die Situation mit Energie erfaßt. . . . Wo die Gedanken sich selbst tragen, wo eine starke Empfindung breit austönen soll, versagte dem Komponisten sein Talent«.


Christine Nilsson.

Die Oper hatte eine ebenso glänzende Besetzung als Ausstattung und erfuhr die sorgsamste, liebevollste Aufführung. Frau Ehnn gab die Carmen, Frau Kupfer die Michaela, Herr Müller den Don José, Herr Scaria den Escamillo, die Herren Lay und Schmitt die beiden Schmuggler, die Tagliana und Morini gaben die beiden Freundinnen Carmens, Hans Richter dirigierte.

Der Erfolg beim Publikum war merkwürdigerweise nur ein halber, der Chor der Straßenjungen stieß sogar auf Opposition; das Kartenlegetrio fand keinen Gefallen und am Schluß der Vorstellung hörte man ganz merkwürdige Urteile über die Oper im Publikum. Ambros verzeichnet diese Tatsache mit Befremden, aber er fügt gleich hinzu, »man lasse dem Publikum Zeit zum Kauen; die Wiener sind Feinschmecker und werden hinter den Wohlgeschmack schon kommen«. Auch mit dieser Zuversicht hat sich der scharfsinnige Musikhistoriker nicht getäuscht.

Im Sommer des Jahres 1875 kam Verdi nach Wien und dirigierte am 11. Juni im Opernttheater sein »Requiem«. Die Soli sangen die Damen Theresa Stolz und Marie Waldmann, die Herren Angelo Masini und Paolo Medini. Der Chor bestand aus 150 Sängern und Sängerinnen, und zwar aus dem Opernchor, verstärkt durch Mitglieder des akademischen Gesangvereins.

Noch mehr als die »Aïda« hat das »Requiem« von Verdi die musikalischen Kreise Wiens verblüfft. Jedem andern Komponisten hätte man den Weg vom Theater zur Kirche, den echte Dramatiker, wie Gluck, nie fanden[1], eher zugetraut, wie dem italienischen Meister. Mit Recht bemerkte Ambros: »Der

[1] Vereinzelte kirchliche Jugendkompositionen Glucks waren damals nicht bekannt.

Opernkomponist kann die Schiffe hinter sich verbrennen und kann sagen, ich bin Reformator, aber der Kirchenkomponist bedarf eines gewissen historischen Sinnes; er kann weiter bauen, aber die alten Fundamente muß er respektieren«. Ambros bewundert den durchaus meisterhaften polyphonen Satz: »Diese zwei Stunden brachten uns musikalische Eindrücke, welche zu den höchsten gehören, deren wir uns zu erinnern wissen«. Es lasse sich über dieses »Requiem« dasselbe sagen, was Zelter über Mozart an Goethe schrieb: »Es zeigt sich darin überall die Leidenschaftlichkeit des Opernkomponisten, verbunden mit den Traditionen einer alten großen Schule«. Ganz vorübergehend ist Verdi theatralisch statt dramatisch. Am stärksten sind die Farben im »Dies Irae«, aber wenn Himmel und Erde zusammenbrechen, kann es doch nicht klingen, als lasse der Bediente einen Teller fallen«.

Hanslick sagte: »Die Kirchlichkeit des Verdischen ‚Requiem' ist es zunächst, was Anfechtung erfährt . . . . . An süßem Reiz der Melodien ist Rossinis ‚Stabat mater' dem Verdischen ‚Requiem' überlegen, wenn man diesen Ausdruck gebrauchen darf, wo eigentlich von einem Unterliegen zu sprechen wäre . . . Italien darf sich dieses Werkes rühmen, und wir dürfen uns dessen aufrichtig mitfreuen, ohne darum in Übertreibungen zu verfallen, wie die, es sei dieses ‚Requiem' die bedeutendste Tondichtung des Jahrhunderts. Nicht einmal die bedeutendste Kirchenmusik dieses Dezenniums! Denn so kindlich wird wohl niemand sein, Verdis ‚Manzonimesse' mit dem deutschen ‚Requiem' von Brahms auf eine Höhe zu stellen«.

Das Publikum war von dem Wohllaut der Stimmen im Soloquartett und von der hohen Gesangskunst der Solisten förmlich bezaubert. Nach jeder Nummer brach ein wahrer Beifallsdonner los. »Recordare«, »Hostias« und »Agnus« wurden wiederholt, Verdi unzähligemal gerufen. »Wer so etwas geschaffen, steht mit unter den großen Meistern für alle Zeiten da«.

Adelina Patti.[1]

Das »Requiem« wurde viermal aufgeführt. Auch zwei italienische Aufführungen der »Aïda« fanden während des Aufenthalts Verdis in Wien statt; die erste am 19. Mai 1875 mit den Damen Stolz. und Waldmann und den Herren Masini, Medini, Bignio, Mayerhofer, Lay. Jedesmal dirigierte Verdi unter dem Jubel des ausverkauften Hauses.

Mit Verdi zugleich waren auch italienische Künstler in die Hofoper eingezogen, gab es seit langer Zeit wieder einmal Vorstellungen in italienischer Sprache. Von 1868 bis 1875 blieb die Hofoper den italienischen Künstlern verschlossen. Seit 1849 waren ihre Erfolge von Verdi unzertrennlich gewesen. 1852 bis 1858 waren es die neuen Opern Verdis, die den Tenor Graziani, den Bassisten Debassini und

[1] Nach einer Photographie von Braun, Clément & Co., Dornach im Elsass.

die Primadonna Medori nach Wien zogen. 1863 erschien abwechselnd im Treumanntheater, Carltheater und Theater an der Wien die Patti und Artôt. Im neuen Hofoperntheater trat die Patti wieder unmittelbar nach Wagner, im Jahre 1876 vom 15. März bis 3. Mai an 16 Abenden auf. 1878 kam sie mit den Tenoren Campanini und Fernando, dem Bariton Padilla, Baßbuffo Zucchini, ein treffliches Ensemble. Auch Faure gastierte (berühmt als Don Juan), die Nilsson (Ophelia, Margarete), Trebelli (Amneris, Zerline, Rosina, Cherubin).

Doch wir haben den Ereignissen vorgegriffen und kehren wieder zu dem Jahre 1875 zurück, in dem wir außer Verdi noch die Parallelerfolge Wagners zu verzeichnen haben. Am 1. und 14. März und am 6. Mai 1875 dirigierte Richard Wagner abermals Konzerte im großen Musikvereinssaal (1/2 1 Uhr mittags), um für Bayreuth künstlerische Propaganda zu machen und finanzielle Unterstützung zu gewinnen. Das Programm des letzten Konzerts bestand aus drei Fragmenten aus der »Götterdämmerung«, denen an Stelle des in letzter Stunde weggelassenen Kaisermarsches noch »Hagens Wacht« beigegeben wurde. Scaria, Labatt und Frau Materna wirkten mit. Letztere erhielt von Wagner nach dem Konzert ein prachtvolles Blumenbukett.


Leonhard Labatt als Lohengrin.

Die Trauermusik nach Siegfrieds Tod ergriff das Publikum derart, daß eine Wiederholung der Komposition unvermeidlich schien. Aber einer der Bläser des Orchesters versuchte dem Meister klar zu machen, daß er und seine Kollegen zu ermüdet seien, um das Stück zu wiederholen, zumal sie am Abend in der »Afrikanerin« spielen müßten. Als das Publikum sich beruhigt hatte, trat Wagner vor und sprach: »Ich bin wahrlich in Verlegenheit, wie ich Ihnen, meine Verehrten, das mitteilen soll, worüber Sie ebenso überrascht sein müssen wie ich. Ein Teil des Orchesters weigert sich, die eben vorgetragene Szene zu wiederholen, mit dem Bedeuten, daß sie am Abend im Theater die Oper »Die Amerikanerin« — glaube ich — aufzuführen hätten. Fügen wir uns dem höheren Willen!« Ein Tosen, Lärmen und Pfeifen des Publikums war die Antwort, die man dem Orchester gab, das leider nur zum kleinen Teil gefühlt hat, wie es den Meister verletzt haben mußte, von dem es sich doch hätte sagen müssen, daß es ihm seine größten Triumphe verdankte. Als Beispiel alberner Überhebung steht der Fall zwar leider nicht vereinzelt, aber immerhin charakteristisch genug da, um uns an einer eklatanten Szene zu zeigen, wie kleinlich der Musiker mit seinem Beruf verfährt, in dem er oft genug vorgibt, nur ideale Ziele zu verfolgen.

Mittlerweile war Hans Richter nach Wien gekommen und hatte am 1. Mai 1875 zum erstenmal die »Meistersinger« dirigiert. Gleich beim Erscheinen wurde er mit stürmischem Beifall begrüßt und am Schlusse mit sämtlichen Darstellern (Beck, Scaria, Labatt, Pirk, Frau Dillner [Eva], Gindele), die ihr Bestes gaben, wiederholt gerufen. Gestrichen wurde im ersten Akt nichts, im zweiten blieben die unter Herbeck eingeführten Striche (einige Stellen des Hans Sachs) aufrecht, der dritte Akt war ungekürzt. Vereinzelt ließen sich wohl einige Stimmen vernehmen, die behaupteten, man habe in Richters Auffassung keine Änderung gegen die eingebürgerte Tradition bemerkt, die meisten, insbesondere die mitwirkenden Künstler, wußten wohl, daß mit Richter ein neuer künstlerischer Geist eingezogen sei, der sich in der klareren Plastik der Aufführung, in dem Schwung des Vortrags deutlich verriet. Am 7. Mai dirigierte Richter noch den »Fidelio« und am 9. Mai den »Wilhelm Tell«.

Im Herbst des Jahres wurden wieder Vorbereitungen für einen Besuch Wagners getroffen, der im Dezember seinen ungekürzten »Lohengrin« einstudieren sollte. Der Empfang des Meisters durch die Presse war nicht gerade freundlich. Immer wieder gab es kleine boshafte Notizen über Bemerkungen, die Wagner bei den Proben gemacht haben soll. Man sprach von Zerwürfnissen mit den Künstlern, von der bevorstehenden Abreise des unzufriedenen Meisters, besonders als verbreitet wurde, Wagner habe bei der Probe Frau Kupfer (Elsa) gefragt: »Sind sie musikalisch«, und habe schließlich die ganze Aufführung

anerkannt, »soweit die vorhandenen Kräfte reichen«.[1] Die Vorstellung fand am 15. Dezember 1875 statt, dauerte von $^1/_2$7 bis $^3/_4$11 Uhr. Wagner war während der Vorstellung nicht sichtbar, erschien jedoch nach dem Schluß auf der Bühne, dem allgemeinen Rufe folgend. Er hielt auch eine kleine Ansprache, weniger an das Publikum als an die ihn umgebenden Künstler, von denen er jedem einzelnen für die vortreffliche Aufführung seiner Oper dankte. So gut war sie freilich nicht mehr, wie zur Zeit Anders und der Dustmann. Diesmal sang Herr Müller den Lohengrin, Frau Kupfer die Elsa, Frau Materna die Ortrud, Herr Beck den Telramund, Scaria den König. Durchaus gerühmt wurde die Inszenierung, die Aktion des Chors beim Erscheinen Lohengrins, das Arrangement des Zweikampfs, der von den Kriegern so vollständig umstellt war, daß man nur die Spitzen der Helme Lohengrins und Telramunds sah und den rein theatralischen Eindruck des Kampfes nicht hatte. Erst als Telramund fiel, stob alles auseinander und gewährte dem Zuschauer den deutlichen Anblick des Kampfergebnisses. Der Brautzug des zweiten Aktes, das zweite Finale sowie der Heerbann im dritten Akt, deren dramatische Lebendigkeit und scheinbar uneinstudierte Natürlichkeit erfuhren allgemein Anerkennung. Um so mehr gerieten Gegner und Freunde Richard Wagners aneinander, als sie wenige Tage nach der bejubelten Aufführung die seither oft zitierte Kritik Hanslicks lasen, die gegen die Vorherrschaft Wagners gerichtet war und der wir folgende charakteristische Sätze entnehmen.



M. Kupfer-Berger im »Tribut von Zamora«.

»In Wien feierte gestern das Hofoperntheater Boieldieus hundertjähriges Jubiläum (geboren 15. Dezember 1775) mit »Lohengrin« von Richard Wagner. Wir verzeichnen diese Tatsache mit aufrichtigem Bedauern . . . . Die Vorstellung dauerte von $^1/_2$7 bis nach $^3/_4$11, was jedenfalls zu viel des Guten ist . . . . Herr Müller ist uns als Mensch und Künstler viel zu sympathisch, als daß wir ihm nicht raten sollten, den gefiederten Einspänner so bald als möglich wieder abzudanken . . . .« Er sah aus wie ein »versteinerter Jesuit«.

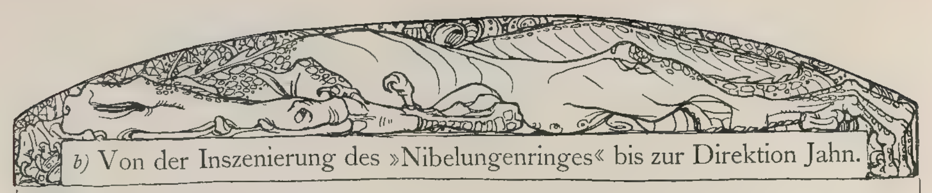
Richard Wagner spendete uneingeschränktes Lob insbesondere dem Chor, der an deutschen Bühnen in solcher Vollkommenheit nicht zu hören sei. Dieser benützte die Anerkennung, um den Meister zu ersuchen, in einer für den Chor bestimmten Benefizvorstellung den »Lohengrin« selbst zu dirigieren.[2] Wagner folgte dieser Einladung und dirigierte am 2. März 1876 den »Lohengrin« (ohne Probe).

Die Novitäten des Jahres 1876 waren fast alle nur von vorübergehender Bedeutung. Am 23. September gab man die »Folkunger« von Kretschmar (ein bescheidener Augenblickserfolg). Am 14. Oktober 1876 »Das goldene Kreuz« von Ignaz Brüll. Im Anfang vielfach überschätzt, dann wohl auch vollständig verworfen, erhielt sich das Werk doch lange Zeit auf dem Repertoire, in welchem es geradezu als ein Typus der modernen deutschen komischen Oper betrachtet wurde.

Im Jahre 1876 gab es nach langer Unterbrechung wieder eine italienische Stagione, in der 16 Opern zur Aufführung kamen, darunter als Novität »Mirella« (Mireille) von Gounod. Die Oper wurde mit drei Worten charakterisiert: »Lyrisch, liebenswürdig, langweilig. Allerdings wird ein geistreicher französischer Künstler nie etwas Plattes, Leeres, Ledernes bringen; es wird immer Geistreiches, Pikantes, Brillantes, Ingeniöses, Graziöses zu finden sein. Aber eigentlich begeistert hat das Werk in keiner Beziehung«.

[1] Diese Worte fielen in einer Ansprache, die Wagner nach einer Aufführung des »Tannhäuser« an das Publikum gehalten hat. Anfangs nicht beachtet, erregten sie später doch den Unwillen der Künstler, denen Wagner in einer Versammlung in der Hofoper die Erklärung abgab: »Niemals konnte es mir in den Sinn kommen, die vorzüglichen Künstler, die zum Gelingen meines Werkes beitrugen, herabzusetzen«. Nur in den Zeitungen könne er diese Bemerkung nicht veröffentlichen, denn er »verachte die Presse« (»hasse die Presse«, stand tagsdarauf in allen Blättern.)

[2] »Dem Choranteil trete ich jedenfalls meinen halben Tantièmenanteil ab, werde auch keinerlei Reise- oder Aufenthaltskosten von ihm mir ersetzen lassen«. Der Direktion machte Wagner Vorwürfe, daß sie von der Einnahme zu viel für sich abziehe, so daß dem Chor zu wenig bleibe, und beklagte sich schließlich darüber, daß die Anstrengungen der Leitung des »Lohengrin« für ihn sehr groß seien und er infolge des Verteilungsmodus der Einnahmen sich »mit Unmut, ohne Lust und Freude fügen müsse«. Wagner beschied für Anfang März auch den Tenoristen Jäger nach Wien, wo er mit Frau Materna eine große Szene (etwa bei Bösendorfer) singen sollte, »wozu ich Sie (Jauner) und unsere intelligenten Freunde vom Theater, wie Lewy, Hellmesberger, Doppler freundlich für den 3. März abends einlade«.



b) Von der Inszenierung des »Nibelungenringes« bis zur Direktion Jahn.

Die Festspiele von Bayreuth und ihre künstlerischen Ergebnisse sind auch auf den Stil der Wiener Aufführungen und den Geschmack seines Publikums nicht ohne Einfluß geblieben. Hat doch eine Reihe namhafter Wiener Künstler bei der ersten Aufführung des »Nibelungenringes« mitgewirkt. Unter ihnen befand sich vor allem Hans Richter, Amalie Friedrich-Materna, Emil Scaria. Auch im Orchester saßen Mitglieder der Wiener Hofoper, wie Grohmann (I. VC.), Rotter (Viol.), Zöllner (Viol.), Udel (VC.), Moser (Harfe), Simandl (C. B.).[1] Zwar verhielt sich die Wiener Kritik mit wenigen Ausnahmen ablehnend gegen Wagner. Aber gegen den Geschmack des Publikums konnte sie auf die Dauer doch nicht ankämpfen Wir finden in der »Wiener Abendpost« vom 4. und 5. September 1876 ausführliche Besprechungen Bayreuths von dem Musikhistoriker H. M. Schletterer und die erste Kritik der Vorstellungen am 11. August von Vincenti. Eine gewisse Berühmtheit hat der Bericht Speidels erlangt, den er am 15. Oktober 1876 im »Wiener Fremdenblatt« veröffentlichte: »Als das Bayreuther Festspiel noch im Werden begriffen war, als die werktätige Begeisterung der Adepten auch kühlere Naturen mit sich fortriß, da konnte man meinen, daß das deutsche Volk mit der Sache zu schaffen habe. Aber nein, nein und dreimal nein! Das deutsche Volk hat mit dieser nun offenbar gewordenen musikalisch - dramatischen Affenschande nichts gemein, und sollte es an dem falschen Golde des »Nibelungenringes« einmal wahrhaftes Wohlgefallen finden, so wäre es durch diese bloße Tatsache ausgestrichen aus der Reihe der Kunstvölker des Abendlandes«. Und Hanslick nannte Bayreuth in der Vorrede zu seiner Schrift vom Musikalisch-Schönen »den gesungenen und gegeigten Opiumrausch, für dessen Kultus in diesem Augenblick in Bayreuth ein eigener Tempel erbaut wird«. In derselben Schrift sagte er: »Die zum Prinzip erhobene Formlosigkeit, die systemisierte Nichtmusik, das auf fünf Notenlinien verschriebene Nervenfieber ist die unendliche Melodie«. In seiner Geschichte des Konzertwesens finden wir folgende Beschreibung der Zukunftsmusik: »Einen scharf prickelnden Duft strömt das Wildbret aus, wenn es nach Vergangenheit, und die Musik, wenn sie nach Zukunft riecht«.



Emil Scaria.

Man kann sich vorstellen, in welcher Weise das Publikum durch diese Bemerkungen auf die bevorstehende Aufführung des »Nibelungenringes« vorbereitet war. Begeisterung für Richard Wagner auf der einen Seite, tiefste Abneigung auf der andern, und zwischen beiden die einfache, unschuldige Neugier, gestalteten die beabsichtigte Vorstellung der »Walküre« in der Hofoper zu einem Ereignis ersten

[1] Mit manchen von ihnen hatte Wagner allerdings auch seine liebe Not, so namentlich mit Scaria, der 7500 Mark als Entschädigung für eine zu verlierende Monatsgage, außerdem für jeden Tag im Juli, an dem er Proben mitzumachen hätte, 250 Mark verlangte. Wagner ersuchte Jauner, dahin zu wirken, daß Scaria seine Forderungen herabstimme, da »die andern Künstler gar keine Entschädigung, die meisten nur eine unverhältnismäßig geringe sich ausbedungen«. Wagners Wunsch wurde schließlich auch erfüllt.







RICHARD WAGNER

Ranges. Sie fand endlich am 5. März 1877 statt, begann um 6 Uhr und endete um $^{1}/_{2}$11 Uhr. Den Siegmund gab Herr Labatt, den Hunding Herr Hablawetz, den Wotan Herr Scaria, die Sieglinde Frau Ehnn, Brünnhilde Frau Materna und Fricka Frau Kupfer. Die acht Walküren wurden gesungen von den Damen: Dillner, Jaide, Siegstädt, Tremel, Kaulich, Worani, Aumüller, Brick. Hans Richter dirigierte. Nach dem ersten Akt erschien er vor dem Vorhang und ein Kranz wurde auf das Dirigentenpult gelegt. Am Schluß der Vorstellung zeigte sich neben dem ganzen Personal auch der Maler Hoffmann, der Maschinist und Beleuchtungsinspektor Lehner und Moor. In der Mittelloge des Hauses saß der Kaiser und beteiligte sich an dem Applaus. Neben ihm der Kronprinz, Prinz Peter von Oldenburg, Prinzessin Therese und die Erzherzoge Wilhelm, Friedrich und Karl Ludwig. Das Publikum begleitete die Aufführung am Schlusse jedes Aktes mit stürmischem Beifall. An hämischen Bemerkungen fehlte es natürlich nicht. Aber die Art von lauter Opposition, wie sie seinerzeit die »Meistersinger« hervorgerufen hat, blieb diesmal ganz aus. Befremdend wirkte natürlich manches, im Text, in der Musik und in der Szenerie. Vor allem fiel auf, daß fast der ganze erste Akt viel zu dunkel gehalten war. Direktor Jauner merkte dies von seiner Loge aus und gab durch ein Sprachrohr den Befehl »Mehr Licht!«. Der Beleuchtungsinspektor aber verstand »Mehr nicht« und drehte deshalb fast alle Flammen ab, so daß es noch dunkler wurde.


Louise Kaulich.

Die Kritik verhielt sich selbstverständlich ablehnend, ohne dadurch im geringsten den Geschmack des Publikums zu beeinflussen, bei dem die »Walküre« noch lange Zeit hindurch der bevorzugte Teil des ganzen »Nibelungenringes« blieb. Neben der Musik erregten auch die Inszenierung, die Dekorationen Hoffmanns das Erstaunen der Zuhörer.

Mit Josef Hoffmann, geboren zu Wien 22. Juli 1831, und gestorben daselbst 30. Januar 1904 (malte die Dekorationen zu »Freischütz«, »Zauberflöte«, »Romeo und Julie«), war Richard Wagner schon 1872 in Verbindung getreten. Er sollte für Bayreuth sämtliche Dekorationen malen, sandte auch November 1873 die Skizzen ein, über die Cosima Wagner im Auftrag des Meisters schrieb: sie gelten ihr als »außerordentliche Schöpfungen«. »Derartige Kompositionen sind auf dem Theater, von mir wenigstens nie gesehen worden und doch erkenne ich sie: so wahrhaft, glaubhaft sind sie; nichts Schablonenhaftes, konventionell Akzeptiertes und doch alles in vollendeter Form«. Die Ausführung dieser Skizzen sollte unter Mitwirkung des Maschinisten vom Darmstädter Hoftheater Karl Brandt und der Dekorationsmaler Brüder Brückner vor sich gehen. Brandt aber benützte jede Gelegenheit, um die Hauptaufgabe sich selbst zuzuwenden und hatte durch den beständigen Umgang mit Richard Wagner reichlich Gelegenheit, dessen räumliche Entfernung von Hoffmann zu allerlei Differenzen zu steigern, bis endlich Wagner selbst den Wunsch aussprach, daß Hoffmann »von der ferneren Teilnahme an der Ausführung der von ihm entworfenen Dekorationen ausscheide«. Die Vollendung der Skizzen wurde von Brandt und Brückner selbständig vorgenommen, ohne den Intentionen Hoffmanns zu entsprechen. Andre Theater, die den »Nibelungenring« erwarben, konnten nicht, wie ursprünglich vereinbart war, gezwungen werden, die Hoffmannsche Ausstattung mitzukaufen, so daß der Maler ohne Entschädigung blieb, selbst als die ganze Bayreuther Ausstattung an Angelo Neumann (Prag) verkauft wurde. Für die Ausstattung der »Walküre« in Wien erhielt Hoffmann ein Honorar. Sie entsprach, wie die des ganzen »Nibelungenrings« vollständig seinen Intentionen.

Außer Wagner gab man in diesem Jahre nur eine vollständige Novität, »Den Landfrieden«, von Ignaz Brüll, am 4. Oktober 1877. Speidel meinte, daß in dieser Oper Anlehen von »Teut bis Schinderhannes« gemacht wurden und nannte das ganze Werk eine Stilwildnis.

Im Frühjahr 1877 führte man wieder Vorstellungen in italienischer Sprache ein und auch Adelina Patti trat zugleich mit Nicolini am 11. Mai 1877 in Verdis »Traviata« auf. Am Tage vorher gab man im Theater an der Wien eine verunglückte Oper von Louis Großmann »Der Geist des Woiwoden«. Die erste Aufführung des Balletts »Sylvia« am 25. Oktober 1877 gab dem Ballett einen neuen Aufschwung.

Ungefähr ein Jahr nach der »Walküre« wurde auch das »Rheingold« aufgeführt (24. Jänner 1878). Speidel schrieb darüber im »Fremdenblatt«:

»Nur ungern erneuern wir den großen Bayreuther Schmerz, indem wir zum andernmal das Wort ergreifen über Richard Wagners »Rheingold«, das wir schon vor zwei Sommern in den Rhein verwünscht, da wo er am tiefsten ist. Nun aber, da jenes musikalisch poetische Katzengold auch der guten Stadt Wien blüht, sind einige Bemerkungen über die Sache leider nicht von der Hand zu weisen. Wir haben immer das Gefühl, daß man sich verunreinigt, wenn man sich in Wagners »Nibelungen« einläßt, denn sie sind ein Werk, das allem Hohn spricht, was wir — von Jugend auf der Pflege des Schönen ergeben — zu verehren und zu lieben gelernt haben. Weit entfernt nun, in Wagners »Nibelungen« die äußersten Forderungen von Tonkunst und Dichtkunst erfüllt zu sehen, erblicken wir in ihnen vielmehr den traurigen unfruchtbaren Bund zwischen Unpoesie und Musiklosigkeit .... Ein Volk mit diesen großen Traditionen wirft alle seine teuren Errungenschaften freudigen Herzens weg, um sich einem Mann, wie Richard Wagner, gefangen zu geben, in welchem der Dilettantismus die höchste Meisterschaft errungen hat. Eine solche Tatsache läßt auf tiefe Schäden der deutschen Bildung zurückschließen, auf eine traurige Verkommenheit des musikalischen und poetischen Sinnes, auf eine Fahnenflucht von den höchsten Idealen des germanischen Geistes«. — Wotan — Herr Scaria, Donner — Herr Nawiasky, Froh — Herr Schittenhelm, Loge — Herr Walter, Alberich — Herr Beck, Mime — Herr Schmitt, Wellgunde — Frau Krauss, Fasold — Herr Rokitansky, Fafner — Herr Hablawetz, Fricka — Frau Kupfer, Freya — Frau Dillner, Erda — Frau Reicher-Kindermann, Woglinde — Frau Siegstädt, Floßhilde — Frau Gindele.

Das Werk wurde in zwei Abteilungen gegeben, so daß zwischen dem zweiten und dritten Bild der Vorhang fiel. Aber auch mit dieser Erleichterung für die Auffassung der Zuhörer war das »Rheingold« für viele zu lang und zu schwer. Hanslick berichtet darüber schon nach den ersten Münchner Aufführungen 1869:

»Niemals singen ihrer zwei zugleich; langsam und pathetisch rezitiert einer nach dem andern, während die übrigen stumm und gelangweilt zusehen. Ein drei Stunden langer musikalischer Gänsemarsch«. Und im August 1876 hieß es: »Welche Qual es ist, diesen gesungenen Gänsemarsch den ganzen Abend zu verfolgen, weiß nur, wer es selber erlebt hat«. In der »Modernen Oper« 1875 schrieb Hanslick: »Etwas Abgeschmackteres als die Diktion von Wagners »Rheingold« von der ersten Zeile bis zur letzten kommt schwerlich irgendwo zum Vorschein. Man schaukelt bei der Lektüre dieses poetischen Ungetüms seekrank zwischen Ärger und Lachen«.

Und Speidel berichtete über das »Rheingold«: Niemand kann sich verhehlen, daß weder Musik noch Handlung ein tieferes Interesse erwecken und das Gefühl der Langweile, ja der gründlichen Langweile, ist vorherrschend. Für die Wagnerschen Opern ist übrigens alles getan worden, was in den reichen Kräften des Wiener Operntheaters steht. Im großen und ganzen genommen ist die Bayreuther Aufführung durch die Wiener Darstellung gänzlich ausgelöscht. Und jedenfalls langweilt man sich in unserem schönen Haus bequemer als in jener Bude auf dem Wagner-Hügel, in welcher die Bayreuther Tat getan worden«.

Außer Wagner kamen nur Rubinstein und Gounod mit Novitäten zu Wort. Von ersterem gab man »Die Makkabäer« am 24. Februar 1878, von letzterem »Philemon und Baucis« am 4. Oktober 1878. Rubinstein hatte niemals Glück mit seinen Opern in Wien. Er erzielte vor und nach den »Makkabäern« immer nur Achtungserfolge. Man kann auch nicht sagen, daß ihm die Direktion besonders freundlich entgegengekommen wäre. Denn sie ließ gerade »Die Makkabäer« nur mit zweiten Kräften besetzen. Aber auch mit den ersten wäre ihr wahrscheinlich kein freundlicheres Schicksal beschieden gewesen. Besser erging es Gounod, der wenigstens für diese Saison einen Erfolg erzielte, an dem die vorzügliche Darstellung einen wesentlichen Anteil hatte. Die Herren Walter, Rokitansky, Mayerhofer, die Damen Ehnn und Krauss hatten dankbare Partien, die zwar den Glanz früherer Opern Gounods nicht erreichten, aber doch vom Publikum gern gehört wurden. Die Oper, die in drei kurzen Akten gegeben wurde (während sie ursprünglich nur einen Akt besaß), ging zugleich mit Delibes' Ballett »Naïla« in Szene und genoß dadurch den Vorteil häufigerer Aufführung, da »Naïla« fast ebenso wie die früheren Ballette des Komponisten sich länger auf dem Repertoire erhielt, als es der Gounodschen Oper beschieden gewesen wäre.

Im November des Jahres 1878 schritt man endlich zur Inszenierung des »Siegfried«. Sie stieß fast auf mehr Schwierigkeiten als die ersten Tage der Tetralogie, die von Speidel spottweise »der vierläufige Revolver« genannt wurde. Zunächst galt es einen passenden Darsteller für den Siegfried zu finden. Man wollte die Rolle doch nicht Herrn Labatt überlassen, der sie schon studiert hatte, da er, wie man vorgab, nicht Vater und Sohn (Siegmund und Siegfried) singen könne, und veranlaßte ihn nach einer Abschlagszahlung von 600 Gulden von der Darstellung zurückzutreten. Als Siegfried gastierte Herr Jäger, ein Sänger mit spröder Stimme, mäßigem Spieltalent, aber von großer, imponierender Gestalt. Scaria war der Wotan, Beck der Alberich, Schmitt der Mime der ersten Aufführung. Materna gab die Brünnhilde, Stahl die Erda und Krauss das Waldvöglein. Die Aufregung des Publikums war lange nicht mehr so groß wie bei den früheren Wagnerschen Werken. Der Erfolg war infolgedessen weniger extensiv, aber um so mehr intensiv, da die eigentliche Opposition, die kleinlichen spöttischen Bemerkungen fast nur mehr von einzelnen Gegnern ausgingen, die jetzt übrigens auch nicht mehr so zahl-

reich waren als zur Zeit der »Meistersinger« und der »Walküre«.[1] Der Kritiker der »Deutschen Zeitung«, Gehring, wandte seinen Zorn in erster Linie gegen die Direktion, der er eine schwere Versäumnis vorwarf, weil sie den »Siegfried« nicht schon längst und auch jetzt nur mit einem Gast zustande gebracht habe. Es entschlüpfte ihm dabei die heitere Bemerkung, »daß eine Bühne wie das Wiener Hofoperntheater imstande sein müsse, den »Siegfried« in 14 Tagen einzustudieren«. Hanslick gestand, daß ihm die Wagnersche Musik immer zuwiderer werde, je öfter er sie höre. Er sprach von skandalöser Langweile: »Man begreift, daß eine Bühne beim gegenwärtigen dramatischen Mißwachs diese Opern von Wagner gibt. Aber im Grunde genommen sind sie eine höchst unnötige Musik, die nur beunruhigt, ohne zu befriedigen.... Man kann nicht leugnen, daß in dem Duett (Siegfried-Brünnhilde) sich Stellen finden, die fast schön zu werden drohen, aber es doch nicht ganz werden, da Wagners kurzatmige Erfindung einen warmen melodischen Erguß nicht aufkommen läßt«.

Wagner setzte sich von allem Anfang an für Jäger ein, den er durchaus engagiert wissen wollte, und hielt auch nach der ersten Aufführung an diesem Engagement fest. Er schreibt darüber an Jauner:

»Es liegt mir nicht sowohl am Engagement des Herrn Jäger, als daran, daß meine Stücke »Siegfried« und »Götterdämmerung« auf dem Repertoire des k. k. Hofoperntheaters ebenso häufig erscheinen sollen, als meine andern Werke und namentlich als die »Walküre«, weil für diese die Wiener sich einbilden, den richtigen Tenoristen bereits zu besitzen. Mit Ihren engagierten Kräften können Sie diese beiden Werke, mit denen ich das Publikum durchaus genau bekannt unterhalten wissen will, nicht geben: folglich erblicke ich in Ihrem Personal eine Schwäche, unter welcher ich Schaden leide und welche geheilt zu wissen mir sehr wichtig ist. — Sie selbst schienen hierfür besorgt zu sein, als Sie vor einiger Zeit Herrn Jäger ein Engagement anboten. Die Unterhandlungen hierüber sind mir genau bekannt geworden und mußte ich daraus ersehen, daß nicht die hohe Forderung Jägers — über deren Verminderung es gar nicht zur Unterhandlung kam —, sondern der Umstand, daß Herrn Labatts Bedingungen für ein Engagement seinerseits in Frankfurt nicht zugestanden werden konnten und dieser Herr somit von einem Tage zum andern sich entschloß, lieber in Wien zu bleiben, der Grund ist, welcher Sie mit Jäger ohne Näheres abbrechen ließ.

Wenn Sie sich zur Erhaltung des Herrn Labatt (schon seiner günstigen Stellung zur Presse wegen!) Glück wünschen zu müssen glauben durften, so habe ich dagegen sehr zu beklagen, daß Sie sich fortan mit einem Tenoristen zu behelfen haben, welcher zwei meiner wichtigsten Partien nicht singen kann, während dieser Eine, der dies kann, durch ein unüberlegtes Auftreten in einigen andern Partien (wozu er zu seinem Schaden veranlaßt wurde) den Vorwand zu seiner Abweisung liefern mußte. Hiergegen werde ich nicht gehört, wenn ich erkläre, alle meine Partien Jäger so einstudieren zu können, daß er jeden andern jetzigen Tenoristen darin schlägt: schon jetzt habe ich ihn für Leipzig zum »Tristan« bestimmt.

Eben dieses Unterordnen meines auch für Wien gewiß nicht geringen Interesses unter Lokal- und Personalrücksichten, deren Beachtung der Administration Ihres Theaters nicht immer zum Vorteil gerät, ist es, was mir diesen Fall als von besonderem Ernste erscheinen läßt. Und ersuche ich Sie demnach freundschaftlichst, die Angelegenheit mit mir von dieser Seite her zu betrachten. Wenn Sie im Jahre etwa zweimal »Siegfried« und ebenso oft »Götterdämmerung« mit einem jedesmal für ein starkes Honorar ausgeliehenen Sänger geben, so ist dies mehr Verschwendung, als wenn Sie diese Werke, so häufig als das Publikum dafür Interesse zeigt, mit einem fest engagierten Sänger geben. Und gebe ich Ihnen mein Wort, daß nur ein wenig meinerseits dazu genügt, um Jäger auch die andern Partien, die er bisher so liederlich einstudiert hatte, wie dies an unsern Theatern und mit ihren Kapellmeistern der Fall ist, selbst den großen Labatt bedeutend übertreffen zu lassen.

Doch genug von diesen Widerwärtigkeiten! — Uns wünsche ich, teuerster Freund, daß Sie sich davon überzeugt halten möchten, daß ich gerade diese Sache diesmal durchaus ernst nehme, weil ich meine beiden Hauptwerke des Nibelungenzyklus nicht zu Gespenstern auf den Wiener Theatern verwendet wissen will«.

Erst am 14. Februar 1879 wurde die »Götterdämmerung« aufgeführt und damit der ganze »Ring« beendet. Die Besetzung war folgende: Brünnhilde Frau Materna; Siegfried Herr Jäger; Gutrune Frau Dillner; Waltraute Fräulein Stahl; Alberich Herr Beck; Hagen Herr Rokitansky; Gunther Herr v. Bigno.

Speidel nannte die »Götterdämmerung« das »jüngste Gericht, das über die Götter und auch ein wenig über den Ölgötzen Richard Wagner hereinbricht. »Rheingold« ist in Wien in der Hauptsache abgelehnt worden, die »Walküre« hat am längsten vorgehalten. »Siegfried« traf auf eine einsilbige Gleichgültigkeit (?), und die »Götterdämmerung« — hat sie nicht eine höchst flaue Aufnahme gefunden? — wenn man bedenkt, daß die Wagner-Partei alle ihre Rührigkeit aufgeboten, um für das Werk einen Sieg herbeizuführen. Man schwört sich im geheimen, einen solchen Rosenkranz von Enttäuschungen nicht ein zweites Mal anzubeten. Es liegt im Interesse des Fortschritts, daß Richard Wagner von recht vielen gehört und durch die öffentliche Meinung auf seinen richtigen Wert zurückgeführt werde . . . . . Siegfried wird nicht fertig mit Brunhilde, Hagen nicht mit Gunther, Brunhilde nicht mit Waltraute. Man glaubt sich auf der Lüneburger Heide zu befinden . . . . . Bis heute ist das Mittel noch nicht erfunden, das Publikum in Opern zu locken, von denen es nur zweifelhaften Genuß erwartet«.

Man kann aus diesen Zitaten entnehmen, welche Gesinnung bei der Wiener Kritik der siebziger Jahre vorherrschte. Seit Mozarts Tod hat sie sich noch niemals in einem solchen Widerspruch zur öffentlichen Meinung befunden, wie in den siebziger Jahren des XIX. Jahrhunderts. Darüber heute noch ein Wort zu verlieren, wäre überflüssig, die Lektüre jener Bemerkungen veranlaßt ganz von selbst das

[1] Wagner selbst war von der guten Aufnahme des »Siegfried« durch das Publikum überrascht. Er schreibt an Jauner: »Solch eine wirklich und vollständig gefallende Aufführung, z. B. eben des »Siegfried« bei dem Wiener Opernpublikum, ist ja — denken sie doch nach — etwas noch vor zehn Jahren als unerhört Geltendes und ganz so empfinde ich auch heute. Ich kann nichts andres sagen, als daß ich darüber staune; wie aber sollte ich dafür unerkenntlich sein können«.

richtige Urteil darüber. Wir wollen nur erwähnen, daß ein Wunsch des Wiener Kritikers in Erfüllung gegangen ist, der einzige! Richard Wagner ist tatsächlich von vielen gehört und durch die öffentliche Meinung auf seinen richtigen Wert zurückgeführt worden, nur war dieser Wert ein ganz andrer als der, den Speidel geprägt haben wollte.

Das Jahr 1879 war auch, abgesehen von den Wagner-Aufführungen, reich an neuen und interessanten Erscheinungen in der Oper. Am 3. März 1879 kam Saint-Saëns nach Wien und gab in der Hofoper, später auch im Musikvereinssaal ein Konzert. Der Komponist war dem Publikum bisher fast nur von seiner effektvollen »Danse macabre« bekannt. Er dirigierte diesmal selbst seine sinfonische Dichtung »La jeunesse d'Hercule«, spielte dann eine Fantasie über die »Ruinen von Athen« für Klavier und Orchester von Liszt, das Beethovensche G-Dur-Konzert und dirigierte seine »Sündflut«. Als Klavierspieler war er damals eine elegante und temperamentvolle Persönlichkeit; als Dirigent ein interessanter, wenn auch nicht aufregender Führer; als Komponist ein freundliches, unterhaltendes Talent.


Hans Rokitansky.

Ganz im Gegensatz zu ihm und zur herrschenden Wagner-Richtung in der Oper befand sich Joh. Brahms, der Vertreter der konservativen Partei, der seinen Schwerpunkt in den Konzerten und in der Kammermusik suchte. Am 2. November 1879 dirigierte er in der Oper sein deutsches »Requiem«. Ernst gemessen, durchaus korrekt, aber ohne außergewöhnlichen Schwung. Die Gegner Wagners standen schon prinzipiell auf Seite von Brahms, seine Anhänger waren meist gegen Wagner, einzelne, wie Speidel, schimpften unentwegt über beide Parteien und nur wenige genossen das Schöne und Große in den Werken beider Meister. Mitte April finden wir in der Oper die Veranstaltung einer Festvorstellung zu Ehren der silbernen Hochzeit des Kaiserpaares. Man gab ein Festspiel »An der Donau« am 24. April 1879 von Ferdinand von Saar, das, als Gelegenheitsdichtung ohne besondere Bedeutung, bei diesem Anlaß mit großem Enthusiasmus aufgenommen wurde. Stand doch ganz Wien damals unter dem Eindruck der Vorbereitungen zu dem glänzenden Festzug, der vor dem Kaiserpaar in wenigen Tagen stattfinden sollte. Durch die Ungunst des Wetters lange Zeit verschoben, konnte er endlich am 27. April 1879 veranstaltet werden.

1880 folgte als letzte künstlerische Tat der Direktion Jauner, der Mozartzyklus. Man gab sieben Opern des Meisters in unmittelbarer Aufeinanderfolge. »Idomeneo«, »Così fan tutte«, »Entführung aus dem Serail«, »Figaro«, »Don Juan«, »Zauberflöte«, und »Titus«. Am letzten Abend des Zyklus (27. Jänner 1880) kam außer »Titus« noch ein Festspiel von Weilen zur Aufführung, »Salzburgs größter Sohn«. Bei einer späteren Wiederholung des Zyklus schloß man am 29. Juni mit einem Konzert, an dessen Schluß das Requiem von Mozart stand. Vorher spielte Alfred Grünfeld ein Klavierkonzert von Mozart (B moll), Bianca-Bianchi sang Lieder von ihm, darunter die »Abendempfindung« und das »Veilchen«, die Hans Richter am Klavier begleitete. Dieser Zyklus war unzweifelhaft neben der Inszenierung der Wagnerschen »Tetralogie« das Bedeutendste, was Jauner geleistet hat. Er verriet so manche Vorzüge in der Leitung des Hofoperntheaters, häufte aber im Laufe der Jahre auch eine solche Menge von Vorwürfen und Verbitterungen auf, daß sein Rücktritt unvermeidlich schien. Am 18. Oktober 1880 begann die Direktionstätigkeit Wilhelm Jahns.



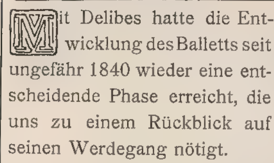




G GAUL PXT [illegible]

AMALIE MATERNA ALS „ORTRUD"

c) Das Ballett.



Mit Delibes hatte die Entwicklung des Balletts seit ungefähr 1840 wieder eine entscheidende Phase erreicht, die uns zu einem Rückblick auf seinen Werdegang nötigt.



Eveline Roll.

Es war fast hundert Jahre her, daß einem Ballett lediglich seiner Musik wegen eine gewisse Bedeutung verliehen wurde. Einmal war es bei Glucks »Don Juan«, ein andermal bei Beethovens »Geschöpfe des Prometheus«, komponiert nach dem Szenarium Viganos, zur Verherrlichung der Vermählungsfeier der Kaiserin Therese. (Theaterzettel nach S. 26.) Die erste Aufführung erfolgte am 28. März 1801[1]. Es wurde in diesem Jahre 16mal wiederholt, im nächsten Jahre 13mal. Vorher gab man den »Dorfbarbier« von Schenk. Die Vorstellung fand zum Vorteil der Tänzerin Demoiselle Cassentini statt[2]. Merkwürdigerweise berichtet Rosenbaum die bisher unbekannte Tatsache: »Das Ballett gefiel gar nicht, die Musik wenig. Am Ende wurde das Ballett mehr ausgezischt als beklatscht«. Das ungünstige Urteil des Publikums muß der allerdings nicht sehr geistreichen Handlung gegolten haben, denn nach der Zahl der Aufführungen zu schließen, hat sich das Publikum mit dem Werk später doch abgefunden. Im ersten Akt werden nach einem Gewitter zwei Statuen (Herr Vigano und Demoiselle Cassentini, Frau Vigano war damals nicht mehr Mitglied) durch die Fackel des Prometheus belebt. Sie irren ziellos umher und Prometheus deutet an, daß er ihnen durch Erweckung ihrer Geister ein Ideal (Kunst und Wissenschaft) geben werde. Er führt sie im zweiten Akt auf den Parnaß, vor Apollo, wo Euterpe spielt, Terpsichore tanzt, Melpomene eine

[1] Auf einem Theaterzettel der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien findet sich ein früheres Datum, an dem jedoch die Premiere nicht stattfand.

[2] Mitglied von 1796 bis 1801 und 1803 bis 1805, zu unterscheiden von der Sängerin Marianne Casentini, die von 1796 bis 1798 Mitglied war, sich mit Borghi vermählte und zuletzt als Gesangslehrerin in London lebte.



Figurinen von Alb. Decker zu dem Ballett »Der Kaminfeger in London« (Cucchi, Beau, Basegg, Frappart).

tragische Szene aufführt, in der sie Prometheus ermordet. Die erschreckten Statuenmenschen werden durch eine komische Szene Thalias beruhigt, an deren Ende Pan den Prometheus wieder zum Leben zurückführt.

Man kann sich vorstellen, daß ein Ballett dieser Art nur durch die Musik zu halten war und auch das nicht zu lange. Aber ein Komponist ersten Ranges hat sich zur Komposition eines Balletts nicht mehr gefunden, es blieb kein andrer Ausweg als wieder das Hauptaugenmerk auf den Einfluß der Darsteller selbst zu richten. Sie bestimmten den Stil der Ballette bis fast in die Mitte des Jahrhunderts. Fanny Elßler und Marie Taglioni bildeten den Höhepunkt einer rein persönlichen Kunst, die auf wenige Individuen beschränkt blieb, sich weder lehren, noch nachahmen ließ, noch entwickeln konnte. Eine singuläre Erscheinung, nach der nichts andres als ein Rückschlag in der Entwicklung des Balletts folgen mußte. Einen etwas weniger idealen, aber äußerlich sehr effektvollen Nachklang erlebte dieses Genre für kurze Zeit in der spanischen Tänzerin Pepita di Oliva, meistens nur Pepita genannt (geboren 1834, gestorben zu Turin am 20. März 1868). Sie war 1853 am Carltheater »als Gast engagiert«. Ihr Erfolg beruhte weniger auf ihrer Kunst als auf ihrer Schönheit. Die Elßler und Taglioni wurden erst schön, wenn sie anfingen, sich zu bewegen, die Pepita war es von Haus aus. Sie kannte diesen Vorzug und erzählte gern: »Madrid war glücklich, wenn ich in offenem Wagen, ohne Schleier durch die Straßen fuhr«. Neben ihrer Schönheit brillierte mit nicht geringerem Erfolg die nach damaligen Begriffen verblüffende Ausgelassenheit ihres Tanzes. Wenn Pepita in einer »Aragonega«, in einem »El Ole«, mit den zierlichen Füßchen trippelte, die leichten seidenen Oberkleider hob und dabei ihre Beine unter unzähligen zarten Schleiern — vermuten ließ, da waren die ältesten Wiener Theaterhabitués außer sich vor Entzücken. Sie umschwärmten die tanzende Diva bei jeder Gelegenheit, sie bemühten sich, in ihre Nähe zu kommen und ihre Dienste anzubieten. Selbst Direktor Carl, damals 66 Jahre alt, verschwendete seine ganze Liebenswürdigkeit und sein halbes Vermögen an die Gunst der Tänzerin. Er brannte ihr zu Ehren ein Feuerwerk nach dem andern in Hietzing ab, doch sie blieb kalt, ihm und, wie es heißt, auch andern gegenüber. Nach sechs Monaten gab Carl seine Bemühungen auf und ließ die Pepita ihrer Wege ziehen.



Elise Albert-Bellon.



Claudine Cucchi.

In der Hofoper war es um diese Zeit mit dem Ballett nicht zum Besten bestellt. An gut besuchten Vorstellungen und einträglichen Balletten fehlte es zwar nicht, aber auf künstlerischen Wert konnten sie kaum Anspruch erheben. August Bournonville (geboren 21. August 1805 zu Kopenhagen, gestorben daselbst 2. Dezember 1879), der vom 1. Juli 1855 bis 31. März 1856 Ballettmeister des Kärntnerthor-Theaters war, machte später in einer Artikelserie nicht gerade schmeichelhafte Bemer-

kungen über die Zustände beim Wiener Ballett der fünfziger Jahre[1]. Von 1851 bis 1854 war Domenico Ronzani Ballettmeister (Mitglied seit 1846). Er hatte wie alle seine Kollegen den Ehrgeiz, auch als Ballettdichter zu gelten. Sein berühmtestes Werk war das Ballett »Faust«. Der alte vierschrötige Ronzani gab in rotem, goldgesticktem samtenen Don-Juan-Kostüm den Faust, dessen Rolle vornehmlich darin bestand, Gretchen zu bewundern, die in sechs verschiedenen brillanten Verkleidungen ebensoviel Solos und Pas de deux sowohl in der Gartenszene als in der Walpurgisnacht ausführte, begleitet von einer unbeschreiblichen Militärmusik. Mephisto sah aus wie ein Kunstreiter in Schwimmhosen, mit nackten Armen und Beinen, emaillierten Hörnern auf dem Kopf und einem stets unbeweglichen Gesicht. In dem Ballett »Gisella oder die Willis« (von Adam) erschien Pasquale Borri (Mitglied 1844 bis 1848, Ballettmeister und -dichter 1. April 1854 bis 31. März 1855) als Herzog genau so wie als Mephisto, fleischfarbene Trikots und Schwimmhosen, »als ob er durch Papiertonnen springen müßte«. Von Mimik hatte er keinen Begriff und das Publikum verriet kein Verlangen danach. Unter solchen Verhältnissen ging nicht nur das Genre des Balletts, sondern auch die eigentliche Tanzkunst zurück. Die Zeiten, wo neben den ersten Koryphäen auch Charles Mabille (Mitglied 1845 und 1846), der spätere Begründer des Pariser »Jardin Mabille« und Tanzlehrer der Lola Montez oder Katharina Lanner (Mitglied 17. Juli 1845 bis 31. März 1855) tanzten, waren längst vorbei.




Anna Millerscheck.



Marie Taglioni d. J.

Ein neuer Glanz schien sich über das Ballett zu verbreiten, als Claudine Couqui (eigentlich Cucchi, geboren zu Monza im Mailändischen 1835; Mitglied 15. April 1857 bis 31. August 1868, später Baronin Zemo) engagiert wurde. Sie ist aus der Ballettschule der Scala hervorgegangen, die damals Blasis, später Huß leitete. Nachdem sie an der Scala, der Canobbiana, in Verona und Paris aufgetreten war, nahm sie Merelli von dort nach Wien, wo sie mit 1500 fl. monatlich engagiert wurde. Sie debutierte im Ballett »Figlia del bandito«, dann in »Fata Azzurrina« und im Ballett «Sommernachtstraum«, letzteres von dem berühmten Choreographen Casati, der 1857 in Wien als Ballettmeister tätig war. Zugleich studierte sie noch in Wien bei Pasquale Borri, dem früheren Ballettmeister[2]. Damals erwarb sie sich die »unübertroffene Bravour«, die ihr in gleichzeitigen Berichten zugeschrieben wurde. Ihren ersten großen Erfolg hatte sie in dem Ballett »Karnevals-Abenteuer in Paris« (von Borri, Musik von Strebinger) 8. Oktober 1858.

[1] »Wiener Abendpost« vom 13. März 1866.

[2] Diese Studien begannen um 7 Uhr früh und dauerten bis 9. Um 11 Uhr fingen die Proben im Theater an. Couqui erzählt diese und manche andern Details in ihren Memoiren: Venti anni di palcoscenico, Roma 1904. Dort heißt es, sie geriet einmal auf die Bühne des Kärntnerthor-Theaters, als gerade Wagner Bruchstücke aus seinem »Tristan« sich vorführen ließ. Als sie Wagner erblickte, ließ er das Orchester augenblicklich innehalten und, indem er mit

Es bedeutete insofern einen Wendepunkt in der Entwicklung des Balletts, als der Autor die Räuber- und Ritterromantik, die Sagen und Märchen, auch die seinerzeit so beliebte Anlehnung an bekannte Opern verließ und ein Stück wirklichen Pariser Lebens auf die Bühne brachte. Außerdem besaß die Wiener Hofoper damals ein durchaus jugendliches, glänzendes Personal von bemerkenswertem Talent auch in den zweiten Partien. Die Popularität der Werkes war demnach zum großen Teil dem Frohsinn der Mitglieder zuzuschreiben, die voll Lebhaftigkeit waren. Die Couqui nennt in ihren Memoiren alle Künstler jung und hübsch, manche auch sehr tüchtig, wie die Pia Ricci (Mitglied 1855 bis 1860, später vermählt mit dem toskanischen Gesandtschaftsattaché San-Martinelli in Turin), die den sympathischen südlichen Typus besaß und im Tanz ein feuriges Temperament verriet, dann Eveline Roll, Anna Millerschek (eigentlich Lessel, Mitglied 1851 bis 31. März 1868), Amalie Jaksch, Anna Stadlmayer, Adele Wildhack.


Bertha Linda.

Als besondere Spezialität der damaligen Tänze führen wir den »Spiegeltanz« an, den die Damen Couqui und Millerschek derart ausführten, daß die eine vor einem Spiegelrahmen stand, die andere hinter ihm, und sie ihre Bewegungen so einrichteten, daß die Millerschek als das Spiegelbild der Couqui erschien (im Ballett »Rosine« von Telle, Musik von Doppler. Erste Aufführung 3. Mai 1861).

Ein andres beliebtes Ballett war »Gräfin Egmont« (3. Oktober 1861) von Rota, Musik von Giorza und Strebinger. Man nannte es ein »liederliches Ballett«, wegen der zweifelhaften Moral, die durch die Handlung zum Ausdruck gebracht worden sein soll, bewunderte aber trotzdem einen Tanz »Physiognomie der fünf Sinne« und ein Blindekuhspiel.

Unter den Größen des Balletts darf auch Elise Albert-Bellon nicht ungenannt bleiben. Mitglied 1. April 1850 bis 30. November 1853, dann Lehrerin der Mimik 1. Februar 1863 bis 30. September 1869, gestorben als verwitwete Raesler zu Paris 8. November 1892. Ihre Glanzrolle war die Manon-Lescaut. (Ballett von Gollinelli, Musik von Strebinger, 22. Jänner 1852.) Von männlichen Mitgliedern des Balletts nennen wir den ersten Tänzer Virgilio Calori (Mitglied 1. September 1858


Julius Price.

dem Taktstock militärisch salutierte, rief er aus: »Saluto la diva della danza«. Die Orchestermitglieder stimmten ein und riefen ihrerseits: »Evviva la diva«. Diese unerwartete Demonstration hat die Couqui zu Tränen gerührt, die Dustmann aber, die gerade zu singen hatte, war über diese Unterbrechung so entrüstet, daß sie nicht mehr weitersingen wollte und die Probe abgebrochen werden mußte. Wagner kam dann zur Couqui und sagte: »Sie sehen, was für eine Verwirrung Sie anrichten. Stellen Sie sich vor, was für eine Eifersucht entstehen würde, wenn ich für Sie ein Ballett schriebe«. »Bewahre mich der Himmel« erwiderte die Couqui. »Warum?« »Weil der ganze Ruhm, der ganze Erfolg nur Ihrer Musik zu teil würde und die arme Claudina daneben verschwände, wie eine kleine Welle in den hoch aufgeworfenen Wogen des Ozeans«. »Petite flatteuse«, sagte Wagner.

Soweit der Bericht der Couqui, in dem die Szene mit der Dustmann doch etwas übertrieben zu sein scheint. Denn über jene Tristan-Probe haben wir auch andre Berichte, die ein so hervorstechendes Ereignis wie den Abbruch der Probe gewiß nicht verschwiegen hätten. Sie fand am 20. Oktober 1861 statt. Gespielt wurde das Vorspiel zu Tristan, die Erwartungsszene des zweiten Akts mit der Dustmann (Isolde) und Destin (Brangäne) und der Liebestod. Esser spielte auf dem Klavier den Part der Hörner, die zu Anfang des zweiten Akts hinter der Szene zu blasen haben.







bis 31. August 1869, dann Ballettdirektor in Warschau), einen Jüngling von kräftigem Körperbau, und sehr tüchtig als Tänzer, dann Louis Frappart (eigentlich Ruault), geboren Burnay (Frankreich) 9. Juni 1832, Mitglied seit 1. Juli 1854, früher in Paris. Er wird fälschlich als der Erfinder des Schlittschuhtanzes in Meyerbeers »Prophet« bezeichnet, den indes Charles Mabille kreierte. (Sein Vetter Leon war seit 1868 Mitglied.) Er besaß die Verve des Franzosen, war immer elegant, korrekt und weit entfernt, in groteske Darstellung zu verfallen. So blieb er, auch als er in späteren Jahren mehr Mimiker und Charakterdarsteller war. Neben ihm wirkte Julius Price (geboren in Nischni-Nowgorod), Mitglied seit 1. Juli 1855; und der Bruder der Couqui, Leopold.

In den fünfziger Jahren tauchte auch wieder ein Kinderballett auf, das von Josefine Weiß (früher im Ballett der Hofoper, nun Gattin des Burgtheaterschauspielers Weiß) geführt wurde und in der »ganzen Welt« herumreiste.

Die Ballettmusik besorgte damals vorzugsweise Matthias Strebinger (Carnevals-Abenteuer, Gräfin Egmont, Nena Sahib). Unermüdlich im Einstudieren und Komponieren von Balletten, war er doch einige Zeit der Schrecken der ernsten Musiker, die seine übereifrige Bereitwilligkeit und Gewandtheit in der Herstellung jeder Art von momentan brauchbarer Musik geradezu fürchteten. Er war die musikalische »Seele« der Hausballette des Kärntnerthor-Theaters, wie vor ihm Reuling und nach ihm Doppler.

Luigia Cerale.

Als die alten Ballette abgespielt waren und der Einfluß der Persönlichkeiten immer schwächer wurde, fing Paul Taglioni, der »Gluck des Balletts«, an, in seinen Werken das Schwergewicht auf den tanzenden Chor und die Ausstattung zu legen. »Flick und Flock«, »Satanella«, »Sardanapal« sind die Typen dieses Ensemble-Stils, der im neuen Haus, von dessen vorzüglichen Einrichtungen unterstützt, bis in die Mitte der siebziger Jahre in Geltung blieb.

Da kam Delibes mit »Coppelia«, »Sylvia« und »Naïla« (Delibes und Minkous). Der vornehmste Reiz seiner Ballette lag in der Musik, manchmal auch in einer dramatisch interessierenden, witzigen Handlung (»Coppelia«). Der Reichtum musikalischer Ideen, die unerschöpfliche Mannigfaltigkeit seiner Harmonisierung, die Pikanterie der Instrumentation wirkten zunächst mit dem Reiz der Neuheit, haben sich aber auch 30 Jahre später kaum abgeschwächt.

Wenn auch die Phantasie des französischen Meisters im wesentlichen die eines Schöpfers von Tanzmusik war, so verstand er es doch — im vorteilhaften Gegensatz zu unserem Strauß — aus ihren stereotypen Formen herauszutreten und sich der dramatischen Situation anzupassen. In solchen Augenblicken kann seine Musik nicht selten »sprechend« genannt werden. Sie malt, sie zeichnet nicht nur, sie agiert auch mit und orientiert uns über die Vorgänge auf der Bühne. Wesentlich erhöht wurde ihr Eindruck durch die vorzügliche Darstellung, in der insbesondere zwei Mitglieder hervortraten: Bertha Linda und Katharina Abel. Bertha Linda, eigentlich Babitsch (geboren Wien 1850, Mitglied 1. September 1875 bis 30. April 1879; 1882 verehelichte Makart [Witwe 3. Oktober 1884], in zweiter Ehe Gräfin Strachwitz) war die Primaballerina, die Tänzerin mit dem hübschen Gesicht, der rundlichen, durchaus proportionierten Figur, der leichten Geschmeidigkeit der Bewegungen. Ihre Fußspitzenwalzer in »Sylvia«, ihr Puppentanz in »Coppelia« waren Meisterstücke von Virtuosität und Grazie, die regelmäßig das ganze Haus in Entzücken versetzten. Tanz und Musik, Auge und Ohr überboten

einander in auserlesenen Genüssen, wenn die Linda zu Delibes Weisen tanzte und ihr Talent zur Pikanterie in feiner, geschmackvoller Dezenz zurückhielt. Katharina Abel (geboren 22. Februar 1856 zu Wien, Mitglied 1. Jänner 1880 bis 31. Dezember 1892, vermählte Gräfin Orsich, gestorben 6. März 1904) war Mimikerin. Sie überraschte von vornherein durch ihre wunderbare, hohe, schlanke Gestalt. Eine Königin der Erscheinung, deren Sieg mit dem bloßen Auftreten gesichert war. Dabei eine Eleganz der Bewegung, ein edler Schwung der Linie, eine Leichtigkeit des majestätischen Schritts, die immer auf noblere, edlere Gesinnung schließen ließen, als sie das Ballett sonst mit sich bringt. Sie trat fast nur in sogenannten Hosenrollen auf. Ihr zuliebe wurden ganze Ballette komponiert, Schauspiele des älteren Repertoirs aus dem Archiv hervorgezogen. Wer die Linda und die Abel nebeneinander auf der Bühne sah, mochte an eine ideale Verkörperung von Anmut und Würde denken, er war aber auch befriedigt, wenn ihm poetischere Vergleiche fern lagen.

Nach dem Abgang dieser beiden Künstlerinnen feierte fast nur die Tanzkunst im engsten Sinne des Wortes ihre Triumphe (Cerale, Sironi), während das Genre des Balletts wieder einen unverkennbaren Rückgang antrat. Eine Ausnahme bildete nur das Ballett »Der Spielmann« (von Telle, Musik von Forster, 28. Mai 1881), in dem die Sage des Rattenfängers von Hameln zu einer interessanten und unterhaltenden Handlung umgestaltet wurde. Frappart war ausgezeichnet als geigender Rattenfänger und imitierte die zahlreichen Violinsoli des Orchesters in täuschender Weise. Neben der brillanten Inszenierung fand die reizende Musik Forsters verdiente Anerkennung. Mangels überragender Persönlichkeiten und neuer bedeutender Kompositionen verfiel die Ballettproduktion bald wieder auf seichte Nachahmungen (»Puppenfee«) oder auf die Vervollkommnung des technischen Teils der Darstellung. »Excelsior« ist der Typus dieses letzten Prinzips, in dem fast nur noch die maschinenmäßigen Effekte der Bühne zur Geltung kommen.


Irene Sironi.

Nichts ist bezeichnender für den Charakter, den das Ballett als Kunstgenre in dieser Periode angenommen hat, als daß gerade diese Werke eine so hohe Aufführungsziffer erreichten, die höchste, die in dem neuen Hofopern-Theater überhaupt einem Ballett zu teil wurde. Es handelte sich offenbar gar nicht mehr um ein Interesse an der Handlung. Der Kampf zwischen Licht und Finsternis, Fortschritt und Trägheit, war, so wie er in »Excelsior« dargestellt wurde, lediglich ein Schaustück, bei dem der Anteil eines fühlenden Herzens vollständig ausgeschlossen war. Reizende Gesichter, flotte Tänze, pikante Kostüme, seichte Tanzmusik, die manchmal sogar an den Zirkus erinnerte, war alles, was in diesen Balletten geboten wurde. Das Publikum, dem das so außerordentlich gefiel, muß vergessen haben, daß es in Wien einmal Ballette gab, bei denen nicht nur einzelne Persönlichkeiten gefeiert wurden wie übermenschliche Wesen, sondern auch das Drama, die Darstellung derart ergriff, daß die Zuseher tatsächlich Tränen vergossen und tief erschüttert, wie nach einer ernsten Tragödie das Theater verließen. Von solchen Wirkungen war jetzt keine Rede mehr.

Das also ist der Weg, den das Ballett seit den vierziger Jahren durchgemacht hat. In ihm überwogen zuerst die einzelne Persönlichkeit, dann der Chor, dann die Musik und zuletzt der Maschinist.



d) Berühmte Sänger und Sängerinnen.

Bignio, Louis von, geboren 29. Juli 1839 in Budapest, gestorben 29. November 1907 zu Wien, Mitglied vom 1. April 1863 bis 30. September 1883. Er war der lyrische Bariton im Gegensatz zum Heldenbariton J. N. Becks, mit keineswegs mächtiger, aber sehr schöner Stimme begabt. Als solcher eine willkommene Ergänzung Becks, auch in der äußeren Erscheinung dessen Konterpart. Eine hohe schlanke Gestalt neben Becks kleinem, gedrungenen, kernigen Körperbau. Bignios Meisterstück war der Bel canto, die alte italienische Kantilene oder deren Stammverwandte. Wenn er da seine hohen Töne sorgfältig vorbereiten, verbinden und im Portamento schwelgen konnte, da war er in seinem Element und des Erfolgs sicher. Spiel notdürftig. Ein guter Wolfram und unmöglicher Telramund, hervorragend in Kompositionen Verdis, Donizettis und namentlich Meyerbeers (Nevers, Hoël).

Labatt, Leonhard, geboren 4. Dezember 1838 zu Stockholm, gestorben 7. März 1897 ebendaselbst. Debutierte 1866 als Tamino in Stockholm, kam 1868 nach Dresden und nach dem Brande des Theaters nach Wien. Mitglied vom 1. Oktober 1869 bis 31. Mai 1883. Nachher in Rotterdam und Bremen. Labatt war neben Müller der eigentliche Heldentenor, dem hauptsächlich die Wagner-Partien zufielen und jene Rollen, in denen Müller wegen seines linkischen Spiels unmöglich gewesen wäre. Er war weder eine poetische Erscheinung noch mit außerordentlicher Stimme begabt, aber gründlich musikalisch, ein solider Sänger, mit einem natürlichen Talent für das Theater begabt. Eine Art »médiocrité supérieure«, aber als solche von unschätzbarem Wert für das Institut, das in der Übergangszeit die alten Sänger verloren und neue noch nicht gefunden hatte.


Georg Müller als Turiddu.

Müller, Georg, geboren 13. Jänner 1840 zu Frankfurt am Main. Gestorben 13. April 1909 in Baden bei Wien. Mitglied vom 1. April 1868 bis 31. Mai 1897. Zuerst in Gesangsvereinen, dann im Chor und kleinen Rollen in Bremen, Freiburg, 1863 Frankfurt am Main (Manrico), Kassel und 1868 in Wien, wo er zugleich mit Nachbauer auf Engagement gastierte und für das Hofoperntheater verpflichtet wurde.

Er war der Typus des Tenors der alten Schule. Den größten Erfolg verdankt er seiner Stimme, einem ersten Tenor, der mühelos das hohe C und Cis erreichte. Müller war fast dreißig Jahre hindurch eines der beliebtesten, pflichtgetreuesten und verwendbarsten Mitglieder. Alle großen Tenorpartien hat er gesungen, lyrische Rollen und Helden; er ist in der Spieloper aufgetreten, in den alten italienischen Opern, den großen Opern Meyerbeers und sogar im »Lohengrin« und den »Meistersingern«, obwohl der Stil Wagners seiner Kunst fern lag. Müller war in erster Linie Sänger, nicht Darsteller. Wer ihn als Lionel in »Martha« gehört oder als Stradella, als Edgardo (»Lucia«), Faust, Ernani, Troubadour, Rhadames, der weiß von seinen Vorzügen zu erzählen. Auch als Prophet, Robert, insbesondere Raoul hat er Triumphe gefeiert, und es gab eine Zeit, in der man sich keine neue Oper denken konnte, ohne daß Müller darin die Hauptpartie übernommen hätte. Überall hat er den rein musikalischen Teil glänzend durchgeführt. Weniger gelang ihm der schauspielerische. Wenn man ihm eine Rolle gab, die eine starke interessante Persönlichkeit erforderte, oder wenn er aus einem nichtssagenden, schablonen-

haften Charakter erst durch die Darstellung eine markante Figur hätte schaffen sollen, da versagte gewöhnlich seine Kunst. Trotzdem ermöglichte ihm auch die neuere Opernliteratur manchen überraschenden Erfolg, so namentlich »Carmen«. Der Don José war auch schauspielerisch eine seiner besten Rollen. Das Unbeholfene, Treuherzige, Redliche, Anständige seines Wesens kam hier zum entsprechenden Ausdruck. Wenn etwas den Eindruck von Müllers Gesangskunst beeinträchtigte, war es der gutturale Ansatz, der vielen seiner Landsleute auch im Sprechen eigen ist (sogenannter Knödel) und den Müller sein ganzes Leben hindurch nicht verlieren konnte. Nur der außerordentlich reiche, wohltuende Klang seiner Stimme vermochte für die Mängel des Ansatzes zu entschädigen. Einen pflichtbewußten Künstler hat die Hofoper in ihm besessen, einen, der keine persönliche Eitelkeit kannte und seine Kräfte freudig und selbstlos dem Institut zur Verfügung stellte, an dem er zu wirken berufen war.

Rokitansky, Hans Freiherr von, geboren 8. März 1835 in Wien. Mitglied vom 1. Juli 1864 bis 1893 (pensioniert). Lebt in Wien, Sohn des Professors Karl von Rokitansky. Debutiert 1857 in Paris als Orovist, dann an italienischen Bühnen und 1862 in Prag (auch tschechisch). Rossini sagte ihm einst: Avete una buona schuola. Debutiert in Wien als Leporello. Seine Gattin Therese ist eine Enkelin von Lablache.


Karl Mayerhofer.

Eine imponierende tiefe Baßstimme von seltener Fülle und sonorem Klang. Ausgezeichnete Gesangsschule. Sein Sarastro, Bertram, Marcel, Kaspar waren berühmt. Nicht minder seine Interpretation der großen Baßpartien in Oratorien. Wenn er in der »Schöpfung« und in den »Jahreszeiten« die Rezitative sang, konnte man von ihm noch lernen, wie die alte Schule diesen Kunststil auffaßte. Man hat sie seither in Wien nicht mehr wieder in gleicher Vollkommenheit gehört. Vor allem konnte man bewundern, wieviel Ausdruck er in die scheinbar ganz unbedeutenden Koloraturschnörkel zu bringen wußte, die nicht ein bloßes Zierat waren, sondern eine Wahrheit inneren Fühlens verrieten, in die sich die Modernen kaum hineindenken können. Diese Art des Vortrags widerlegte gründlich die heute so oft gepredigte, aber ganz verfehlte Ansicht, daß die Musik der österreichischen Klassiker im wesentlichen Formenspiel gewesen sei. So scheint sie uns, wenn wir sie nicht verstehen und nicht singen können. Aber im Munde solcher Sänger, wie Rokitansky einer war, war jeder Ton Seele und Klang zugleich. Nur mit Widerstreben wandte sich Rokitansky der neueren Wagnerschen Musik zu. Den Landgrafen und König Heinrich sang er noch mit voller Hingabe, aber den Hagen oder Pogner mußte er sich künstlich abgewinnen, da ihm beide zu wenig Anlaß boten, als Sänger hervorzutreten. Auch als Baßbuffo hat er sich wiederholt versucht, behielt aber da doch nur die größeren Partien, die andern wurden meist gesungen von Karl Mayerhofer, geboren 13. März 1828 zu Wien. Mitglied vom 23. Juli 1854 bis 31. Mai 1895. Lebt in Wien. Sohn des Burgschauspielers Mayerhofer. Sang zuerst Kinderrollen im Theater a. d. Wien, dann in der Burg als Knabe im »Tell«, endlich Schüler der Akademie der bildenden Künste (Maler). Auf Empfehlung Staudigls ging er zu Garcia nach London. 1851 in Weimar unter Liszt.





PAULINE LUCCA ALS „CARMEN“

Ursprünglich auch seriöser Baß, später Rollen wie Bartolo, Van Bett, Don Pasquale. Er war ein feiner Komiker, kein so impulsiver Witze-Blitz wie Hölzel, aber ein liebenswürdiger Humorist, ausgezeichneter Darsteller und einer der wenigen, die auch die Prosa vollkommen beherrschten.

Walter, Gustav, geboren 11. Februar 1834 zu Bilin. Mitglied vom 14. Juli 1856 bis 24. Jänner 1887 (pensioniert). Lebt in Wien. Studierte am Prager Polytechnikum und erhielt 1853 eine Anstellung in der Biliner Zuckerfabrik. Pater Johann Prohaska veranlaßte ihn nach einem großen Erfolg in einem Dilettantenquartett, sich der Bühne zu widmen. 11. April 1855 debutiert er als Arthur (»Lucia«) in Brünn. Dann sang er kleine Partien, später Lionel und Robert. Ein Gastspiel der Csillag in Brünn verschaffte ihm den Genaro (»Lucrezia«) und die Empfehlung an Cornet, der ihn sofort engagierte.

Schon die lange Dauer seiner Mitgliedschaft, für einen Tenor doppelt ungewöhnlich, beweist, daß er nicht nur ein seltenes Organ besaß, sondern auch damit umzugehen wußte. In der ersten Zeit war er Heldentenor, ging dann immer häufiger zu lyrischen Partien über, die er zuletzt ausschließlich vertrat. Seine Spezialität war der Kunstgesang und in weiterer Folge davon das Lied. Walter war der erste, der in Wien einen ganzen Abend mit Liedervorträgen füllte. Sein Liederkonzert, gewöhnlich am 1. März, war lange Zeit hindurch der einzige ausschließliche Liederabend Wiens; sein Vortrag der Schubert-Lieder, mit Epstein am Klavier, war berühmt. Walter war damals nicht mehr im Vollbesitz seiner Stimme und genötigt, die Höhe fast nur mit der Kopfstimme zu nehmen. Aber gerade darin lag seine Stärke, denn die Kopfstimme war von eigentümlichem Klangreiz. Zu ihr führte von der Bruststimme ein ganz unmerklicher Übergang, so daß der Hörer nicht den Eindruck hatte, zwei ungleiche Register vor sich zu haben, die verschiedenen Stimmen anzugehören schienen. Ein Schauspieler war er nach modernen Begriffen nicht, aber zur Zeit, als er Faust, Romeo, Wilhelm Meister sang, war doch auch seine Darstellung so weit entwickelt, daß er charakteristische Gestalten schaffen konnte. Französischen Opern (besonders Gounod) hat er im Verein mit der Ehnn eine Beliebtheit verschafft, die ohne die beiden Künstler in Wien kaum zu erreichen gewesen wäre. Walters Sohn, Raoul, wirkt in München als Tenor, die Tochter Minna war 1888 bis 1889 in Wien engagiert.

Ehnn, Berta (eigentlich Windisch), geboren 30. November 1847 zu Budapest, Mitglied vom 1. Jänner 1868 bis 31. Mai 1885 (pensioniert), verehelicht (1. September 1873) mit Hauptmann Sand. Sie war 1861 im Wiener Konservatorium, dann Schülerin der Andriessen. Erstes Engagement in Linz (8. Jänner 1864) als Nancy, 1864 in Graz, gastierte in Hannover, 1865 in Nürnberg, woselbst sie am 26. November 1865 die Selika kreierte. 1866 gastierte sie in Darmstadt und wurde in Stuttgart engagiert, 18. Juli bis 30. August 1866 gastierte sie in Wien, wo sie von 1868 ab engagiert wurde.

Sie war der poetische Geist des zu Ende gehenden alten und beginnenden neuen Hauses. »Neben der prachtvollen metallischen, hauptsächlich in den höheren Registern tragfähigen Stimme war es besonders die mädchenhafte Anmut der Erscheinung und die Herzinnigkeit des Vortrags, die das Wiener Publikum in dem Ehnnschen Gretchen von 1867 so völlig bezauberte, daß jede andre Darstellerin der dankbaren Gounodschen Rolle den schwersten Stand hatte, selbst wenn sie den berühmten Namen einer Lucca oder Nilsson mitbrachte«. Margarete, Mignon und Julie waren die gefeiertsten Partien ihres Repertoires. Später vertrat sie mit gleichem Erfolg Wagnersche Frauengestalten, wie Elisabeth, Elsa und Senta und behauptete ihn trotz der unbegründeten Abneigung des Meisters auch als Sieglinde und Evchen. Gerade in diesen letzteren Rollen kam ihr die unvergleichliche Poesie ihres Wesens zustatten, die nach ihrem Abgang in den Werken Wagners schwer vermißt wurde. Die Wagnerianer stritten wohl darüber, ob Sieglinde oder Evchen ihre bessere Partie sei, aber sie waren darin einig, daß die Interpretation beider ungewöhnlich hoch stehe. Die Dustmann war in den Wagner-Partien großartiger, die Ehnn lieblicher.

Hauck, Minnie, geboren 16. November 1852 in Newyork. Mitglied vom 1. August 1871 bis 31. Dezember 1872. Auch an der »Komischen Oper« in Wien. Sang zuerst in Konzerten in Neworleans und

Newyork und trat 16 Jahre alt zum erstenmal in der Newyorker Oper als Somnambule auf. Sie sang dann dieselbe Rolle in Paris und im Covent-Garden-Theater in London, von wo sie nach Wien ging und dort in 14 Tagen ihre Partien (Margarete, Zerline, Julia) mit deutschem Text studierte. Nach ihrer Wirksamkeit in der »Komischen Oper« ging sie nach Berlin und auf Gastspiele in die ganze Welt (nach China, Japan, Ost- und Westindien). Gemahlin des Konsuls Freiherrn von Hesse-Wartegg (Villa Triebschen bei Luzern). Sie war eine ideale Soubrette, die von den dramatischen Partien nur die ganz leichten, mit starkem lyrischen Einschlag übernahm. Sie entzückte ebensosehr »durch Frische und Natürlichkeit ihres Spiels wie durch ihre Gestalt, die graziösen Bewegungen, ihre wohlklingende Stimme und den vollendeten Gesang«.

Lucca, Pauline, geboren 25. April 1841 zu Wien, gestorben 28. Februar 1908 ebendaselbst. In erster Ehe, 25. November 1865, vermählt mit Herrn von Rhaden, 1874 mit Baron Wallhofen. »Als Gast engagiert« vom 12. Dezember 1874 bis 12. Jänner 1889. Seit 1856 im Chor des Kärntnerthor-Theaters, am 6. März 1859 als zweiter Knabe in der »Zauberflöte«. Dann im Olmützer Stadttheater als Elvira in »Ernani«, 1860 in Prag (Valentine). Dort studiert sie mit Wagner die Elsa in einer von ihm selbst »gestrichenen« Aufführung. 1861 in Berlin, wo sie unter Meyerbeers Anleitung die Selika kreiert und ein Liebling des Publikums wird. Sie studierte auch mit Gounod die Margarete, mit Thomas die Mignon. Nach einem Kontraktbruch, 1872, gastiert sie in Amerika, singt dort in derselben Vorstellung die Azucena und Leonore im Troubadour, die Alice und Isabella in Robert. Erst jetzt nimmt sie bei der Viardot-Garcia Stunden und kommt 1874 nach Wien[1].



Pauline Lucca.

Sie war ein Original. Unzertrennlich vom Wesen des Wienertums. Urwüchsig, witzig, resolut, voll innerer Naturgewalt, von einem sicheren Instinkt für die Kunst geleitet und dabei trotz mancher rauhen Außenseite mit einem fühlenden, teilnehmenden Herzen begabt, mit dem sie sich die Sympathie und Liebe ihres Publikums erwarb. In Wien hat sie als Carmen ihre größten Triumphe gefeiert, wie in Berlin als Selika und Valentine. Sie hat frühzeitig die Tragödin aufgegeben, um das Fach der Charakterdarstellerin zu ergreifen. So erstieg sie zweimal in ihrer Künstlerlaufbahn den höchsten Ruhm. Als Carmen brachte sie einen neuen Geist auf die Bühne. Sie huldigte dem Realismus der Darstellung, der damals, in den Tagen der aus Dingelstedts Zeiten stammenden stilisierten Lyrik, neu und überraschend war. In diesem Geiste schuf sie die Katharina in Goetzens Oper »Der Widerspenstigen Zähmung«, in der sie zusammen mit Herrn Sommer einen Erfolg erzielte, der die Oper in ganz neuem Licht erscheinen ließ. Sie gab auch die Angela in Aubers »Schwarzem Domino« und brachte es mit ihrem Temperament zustande, die kleine Spieloper in dem großen Hause vollständig heimisch zu machen. Man merkte gar nicht, daß die Lucca eigentlich bloß die Gestalt einer Soubrette besaß, von der man hätte glauben

[1] Biographie nach ihrer eigenen Angabe von R. v. Perger in »Die Zeit«, 6. Jänner 1907.

können, daß sie sich in dem Riesenraum nicht geltend machen werde. Aber diese Gestalt wuchs mit der Größe der künstlerischen Aufgabe zu ungeahnten Dimensionen. Ihr Geist beherrschte das ganze Haus und belebte die Bühne. Niemand empfand das Bedürfnis, sie ihr zuliebe kleiner zu machen. Ähnlich erging es ihr mit der Zerline im »Don Juan« und in »Fra Diavolo«. Zierliche Gestalt, zierliche Rollen und Riesenleistungen. Eine ausgezeichnete Gesangsschule kam ihr zustatten und ermöglichte ihr, die Stimme bis in verhältnismäßig hohes Alter zu erhalten. Eine musikalisch begabte Sängerin, ein Temperament, ein witziger Geist, eine echte Theaterfigur, eine »resche Person« und bei alledem eine sympathische Erscheinung, das war Pauline Lucca.

Materna, Amalie, verehelichte Friedrich (1860 am Burgtheater, dann am Carl-Theater), geboren 10. Juli 1847 zu St. Georgen in Steiermark. Mitglied vom 1. Mai 1869 bis 31. Dezember 1894. Sang zuerst in der Dorfkirche ihrer Heimat, studierte dann in Graz, wo sie im Thaliatheater als Anton in Suppés »Flotten Burschen« zum erstenmal auftrat. Nach zwei Jahren im Carl-Theater in Wien als Eva im »Meisterschuß von Pottenstein«. Koch, Esser und Proch bildeten sie weiter aus und engagierten sie nach dem Abgang der Dustmann an die Oper. Erste Rolle: Selika. Nach ihrem Abgang von Wien zog sie sich nach Graz zurück und ging, nachdem dort ihre Villa mit ungezählten theatralischen Erinnerungen exekutiv verkauft wurde, wieder nach Wien, wo sie an Kaisers Musikschule als Lehrerin wirkt.


Maria v. Rabatinsky.

Der Ruhm der Materna datiert erst seit ihrem Verkehr mit Wagner und ihrer Mitwirkung in Bayreuth. Der Meister nannte sie: »Meine so treue und tüchtige Materna, welche von mir denn auch innig wie keine andere gelernt hat«. Schon der Gestalt nach für die Verkörperung der Brünnhilde prädestiniert, wußte sie durch die Energie der Darstellung, durch lebhaftes Temperament den großen leidenschaftlichen Szenen des »Nibelungenrings« entsprechenden Ausdruck zu verleihen. Ihr umfangreiches, scharf pointierendes Organ unterstützte sie dabei und befähigte sie in gleicher Weise das Jauchzen Brünnhildens, die dämonische Intrige der Ortrud, die Rache Eglantinens oder die Leidenschaft einer Königin von Saba darzustellen. Erst in lyrischen Partien hatte ihre Kunst eine Grenze. Für Wien hat sie ebenso wie für Bayreuth die letzten Frauengestalten Wagners (Brünnhilde, Kundry) kreiert. In der seltenen Gabe, mit alten Traditionen zu brechen und einen neuen Darstellungsstil im Sinne Wagners zu schaffen, bestand ihre Bedeutung.

Rabatinsky Maria von, geboren 1842 in Budapest, dort am Nationaltheater tätig, dann 1. Juli 1866 bis 30. Juni 1872 in Wien. Lebt in Dresden. Vermählte Zacharias. Sie war die erste Koloratursängerin des neuen Hauses, vereinigte aber mit ihrem Fache nicht mehr das der dramatischen Sängerin, wie es bei den Gesangsgrößen des alten Opernhauses üblich war. Lediglich als Kunstsängerin erwarb sie sich ihre ersten Lorbeeren. Ihre Irene (»Rienzi«) Isabella (»Robert«) werden besonders gerühmt.

Wilt, Marie, geborene Liebenthal, geboren 30. Jänner 1834 in Wien, gestorben daselbst 24. September 1891. Mitglied vom 1. April 1868 bis 31. Mai 1878. 1862 vermählt mit Oberbaurat Wilt. Schülerin von Gänsbacher, betrat erst Dezember 1865 zum erstenmal die Bühne in Graz als Donna Anna, Valentine, Fidelio. Ging dann nach Berlin (unter dem Namen Hilda) und London. Debutiert am 8. Mai 1867 als Leonore in »Troubadour«. Da ihr durch die Trennung ihrer Ehe das Auftreten in Wien

kraft der Bestimmung eines Privatvertrags verboten gewesen wäre, schied sie von Wien und ging 1878 nach Leipzig, wo sie auch die Brünnhilde (!) sang. Dann Gastspiele. Seit 1890 vom Bühnenleben zurückgezogen in Graz (Tochter an Theaterdirektor Gottinger verheiratet). Einer Störung ihrer Geisteskräfte machte die Künstlerin ein rasches Ende, indem sie sich aus dem Fenster stürzte.

Die Wilt galt allen, die den Übergang vom alten zum neuen Hause mitgemacht haben, als die letzte Vertreterin der berühmten Gesangsschule, die im alten Kärntnerthor-Theater vertreten war. Sie genoß dasselbe Ansehen wie die ganz Großen der Wiener Bühne, die Stöckl-Heinefetter, Hasselt-Barth, Jenny Lutzer, Tietjens und die Dustmann, obgleich sie sich von ihnen wesentlich unterschied. Vor allem dadurch, daß sie weder eine große Schauspielerin noch eine poetische oder überhaupt angenehme Erscheinung war. Zahllos waren die Spottreden und Scherze, die sie eben wegen dieser Erscheinung über sich ergehen lassen mußte. Sie kannte ihren Nachteil sehr wohl und verzichtete darauf, die ihr von der Natur versagten Gaben auf künstlichem Wege irgendwie vorzutäuschen und konnte es sich nie versagen, zu Hause den gewöhnlichsten häuslichen Arbeiten nachzugehen und förmlich die eigene Magd zu spielen, wenn sie von ihren Kunststudien ausruhte. Um so mehr konzentrierte sie ihre Energie auf die seltene Macht und den unvergleichlichen Wohllaut ihrer Stimme, den unfehlbaren Zauber ihrer Gesangskunst. Man muß die höchsten Aufgaben des klassischen Repertoires von ihr gehört haben, um zu wissen, wie sie das Rezitativ vor der Briefarie, die große Arie der Leonore, die Königin der Nacht, aber auch das Duett Valentinens mit Raoul, die Alice, Norma, Lucrezia, Aïda sang. Diese Art des Vortrags ist für den Rest des Jahrhunderts von keiner Sängerin übertroffen worden. Ein Organ, das das ganze Haus mühelos beherrschte, von metallischem Gehalt, unfehlbarer Intonation, sicherer, nie flackernder Tonbildung, verbunden mit einem samtweichen Klang, dessen Kraft sich durch alle Nuancen der Klangfarbe erhöhen oder vermindern ließ. Die Wilt verstand es, mit der Stimme allein alles zu suggerieren, was sie durch die Geste oder Pose auszudrücken nicht imstande war. Wenn gelegentlich ein Spötter behauptete, man dürfe die Wilt beim Gesang nicht ansehen, um nicht enttäuscht zu werden, so konnte sie ihrerseits sicher sein, daß jeder, der für Musik überhaupt empfänglich war, während ihres Gesangs die unschöne Gestalt nicht bemerkte. Sie fesselte durch das Ohr derart, daß das Auge seine Rechte aufgab, so wie umgekehrt manche ihrer Nachfolgerinnen durch die Darstellung soweit zu interessieren wußten, daß das Ohr auf seine Ansprüche verzichten konnte. Charakteristisch bleibt für dieses Verhalten eine Szene mit der Gallmeyer, die in ihrer himmlischen Unverfrorenheit einmal zur Wilt kam und sie ersuchte, ihr etwas vorzusingen, damit die Lokalsängerin die dramatische Sängerin parodieren könne. Die Wilt nahm das Verlangen ruhig auf, gestand in aller Bescheidenheit ihre geringen schauspielerischen Gaben ein und nahm keinen Anstand, ihr die wenigen stereotypen Bewegungen zu zeigen, die ihr als Ausdruck ihrer Gemütsbewegungen dienen mußten. Dann sang sie. Und als sie geendigt hatte, stand die Gallmeyer regungslos da, mit dicken Tränen in den Augen. Während sie ihr über die Wange rannen, gestand die Gallmeyer in tiefer Rührung, eine derart ideale Kunstleistung unmöglich parodieren zu können. So wie in diesem Bild die Stellung der beiden Künstlerinnen, war auch in Wirklichkeit das Verhältnis der Sängerin zum Wiener Publikum. Marie Wilt hat durch die Macht des Gesanges einen spöttischen, aber fein empfänglichen Geist entwaffnet.

Tagliana, Emilia, geboren 1853 in Mailand, Koloratursängerin, Mitglied vom 1. Jänner 1871 bis 31. Dezember 1874, dann in Berlin. Studierte am Konservatorium in Mailand, sang an kleineren italienischen Bühnen, in Paris und Odessa und kam 1871 nach Wien, wo sie nicht nur durch ihre Koloraturen, sondern durch ihre »bestechende Persönlichkeit« auffiel. Sie, die hübscheste von allen, war von den zahlreichen Verehrern ihrer Kunst oft über Gebühr verwöhnt worden und als einmal das Publikum seinem Unwillen über eine Leistung der Tagliana Ausdruck gab, da erschien sie vor dem Vorhang und streckte die Zunge heraus. Die Annalen der Hofoper verzeichnen die Szene als einzigen Fall dieser Art im neuen Hause.





HANS RICHTER



DIE DIREKTION JAHN.
1880—1897.

I.

DIE DIREKTION UND DIE KAPELLMEISTER.



Nach Jauners Abgang dachte man wieder daran, die während seiner Direktionsperiode ganz aufgelassene Generalintendanz einzuführen. Es war nicht leicht, den geeigneten Mann für diesen Posten zu finden. Der erste Intendant war bekanntlich der Dichter Friedrich Halm; von ihm erwartete man von vornherein einen günstigen Einfluß auf das Theater und gerade er vermochte sich nur drei Jahre in seiner Stellung zu erhalten. Sein Nachfolger, Graf Wrbna[1] hatte als ehemaliger Landwirt gar keine Beziehungen zur Kunst; schonungslos sorgte er für den Vorteil der Kasse, der er einen großen Gewinn dadurch zuführte, daß er Richard Wagner das Aufführungsrecht sämtlicher Opern für alle Zeiten um 1000 fl., sage Eintausend Gulden abkaufte, worauf der Komponist in seiner finanziellen Not eingehen mußte. Erst Baron Hofmann machte diesem unwürdigen Zustand ein Ende, indem er sich freiwillig zur Tantièmenleistung erbot. Der Nachfolger Wrbnas Hofrat Salzmann von Bienenfeld[2] war ein tüchtiger Administrator; aber für das Theater keine prägnante Persönlichkeit. Als solche können wir den eben erst genannten Baron Hofmann[3] bezeichnen, der nach Wiedererrichtung der Intendanz im Jahre 1880 an ihrer Spitze stand. Ursprünglich trug Hofmann als Privatdozent deutsches Bundesrecht an der Wiener Universität vor. Als durch die geänderten politischen Verhältnisse ein Vertreter dieses Fachs ganz unnötig geworden war, trat er in das Ministerium des Äußern, wo er allmählich bis zum Sektionschef avancierte. Schließlich finden wir ihn als gemeinsamen Finanzminister auf einem verhältnismäßig ruhigen und wenig verantwortungsvollen Posten. Schon im Ministerium des Äußern, das in Österreich zugleich Ministerium des kaiserlichen Hauses ist, handhabte er die Zensur für die Hoftheater, und zwar nicht nur in liberaler, sondern auch in vernünftiger Weise. Unter seinem Regime durfte bei den Klassikern nichts gestrichen werden. Und dennoch verstand er es, auch die Hofpartei, die früher bei den unschuldigsten Bemerkungen eines großen Dichters nervös geworden war, mit seinen Maßregeln zu versöhnen. Durch dieses Amt eines Zensors entstanden Hofmanns erste Beziehungen zum Theater, die ursprünglich rein persönlicher Natur waren. Durch sie entstand aber auch die Vorliebe für die Bühne, die schließlich

[1] Graf Rudolf Eugen Wrbna-Freudenthal, geboren 28. April 1818, gestorben Wien, 6. Februar 1883. Geheimer Rat, Vizepräsident des Herrenhauses. Leiter der Generalintendanz vom November 1870 bis Oktober 1874. — [2] Rudolf Salzmann von Bienenfeld, geboren 1818, gestorben 14. Juni 1877 in Hietzing, Hofrat des Obersten Rechnungshofes, Administrator der Generalintendanz Oktober 1874 bis 21. Mai 1875, das heißt bis zur Aufhebung dieses Amtes während der Direktion Jauner. — [3] Leopold Friedrich Freiherr von Hofmann, geboren 4. Mai 1822 zu Wien, gestorben Wien 24. Oktober 1885, 1876 Reichsfinanzminister. Generalintendant vom 9. April 1880 bis zu seinem Tode. Sein Nachfolger war: Dr. Josef Freiherr von Bezecny, geboren 5. Februar 1829 zu Tabor in Böhmen, gestorben 17. Juni 1904. Geheimer Rat, Sektionschef im Finanzministerium, Gouverneur der Bodenkreditanstalt seit 1. November 1885 bis 14. Februar 1898. Generalintendant der Hofthéater, Präsident der Gesellschaft der Musikfreunde.

Hofmanns ganze Lebensaufgabe bildete, sein Wesen viel mehr ausfüllte und in Anspruch nahm, als die finanziellen Sorgen um Zis- und Transleithanien. Sehr gut charakterisiert ihn einmal Wittmann in einem der Generalintendantur gewidmeten Artikel, dessen Inhalt wir bisher gefolgt sind:

»Er war durch und durch Theatermensch, Theaterschratt, Theaterfex. Mit der Kulissenluft, die sich aus so verschiedenen, nicht immer angenehmen Düften zusammensetzt, glaubte er unvergleichlichen Wohlgeruch einzuatmen, und in seinen Amtsstunden muß er Seligkeiten durchgekostet haben. Da meldete sich eine Sängerin, die sich über mangelhafte Beschäftigung beklagen wollte, und das tausendfach abgeleierte Lied, ihm schmeichelte es sich immer noch melodisch ins Ohr. Dann stürmte die Tragödin herein, die mit ihrem unwiderstehlichen Pathos gegen den Direktor losdonnerte und sie reichte die Klinke der hübschen Tänzerin, die sich wegen ihrer verworrenen Herzensangelegenheiten bei dem menschenfreundlichen Oberherrn Rats erholte und seinen Schreibtisch mit ihren Tränen begoß. Wie viele mögen sich an seinem Busen ausgeweint haben! Es war so schön, und ach — er selbst seufzte diesen Seufzer — dabei so ungefährlich! Der hochbetagte Jüngling forderte keinen Lohn für seine Dienste, aber das Herz weitete sich ihm in dieser Umgebung, der Klang dieser weinenden, wimmernden, lockenden, lachenden Frauenstimmen, unter diesen Primadonnen, Heroinen, Ballerinnen, Naivsentimentalen und Anstandsdamen, über die er mit so viel Wohlwollen herrschte, denen er alles war: Theatermutter, Opernpapa, Ballettonkel, sogar ein bischen Operettenväterchen, alles in einer Person«.

Man braucht nicht viel zwischen und hinter den Zeilen zu lesen, um in dieser Beschreibung eine vollständige Charakterisierung Hofmanns zu finden. Aber nicht nur dem Personal gegenüber, auch im Verhältnis zum Publikum war Hofmann ein ebenso unermüdlicher als erfolgreicher Werber. Eine Karikatur aus jener Zeit zeigt uns das Innere des Hofoperntheaters, aus dessen sämtlichen Logen überall das Antlitz des Baron Hofmann hervorsieht. Nichts charakterisiert eine gesellschaftliche Vielseitigkeit besser als dieses Bild. Eine Unzahl von Anekdoten heitersten und intimsten Inhalts wurden unablässig in den Couloirs der Intendanz und in den Foyers des Theaters von Hofmann erzählt. Er hatte zweifellos seine Verdienste um das Institut, bis er durch die zahlreichen persönlichen Beziehungen jede Objektivität in der Führung verlor und schließlich niemand mehr etwas verweigern konnte, wodurch allgemeine Anarchie im Hofoperntheater einriß. Sein Verdienst war unter anderm auch die Einführung Wilhelm Jahns als Direktor.

Wilhelm Jahn[1] war ein ungemein feinfühlender Dirigent. Fast zu fein für die etwas energischen, gröberen und eindringlicheren Wirkungen des Theaters. Er wußte auch sehr gut, wo seine Fähigkeiten und Neigungen als Kapellmeister anfingen und aufhörten. Seine starke Seite war die melodiöse sentimentale, leicht romantische graziöse Oper. Die erhabenen Werke der alten Klassiker waren sein höchstes Ideal, der modernsten Bewegung seiner Zeit stand er ziemlich fremd gegenüber. Er machte kein Hehl daraus, daß es ihm sehr peinlich gewesen wäre, eine der letzten Opern Richard Wagners zu dirigieren, ja er plädierte eines Tages allen Ernstes dafür, die letzten Wagnerschen Werke von den Aufführungen des Opernhauses auszuschalten und für sie ein eigenes Gebäude zu errichten und spezielles Personal zu bestellen. So wenig passend eine solche Ansicht für die Strömung seiner Zeit war, so lag in diesem seinem Fehler zufällig auch ein Vorzug für seine Stellung als Hofoperndirektor, denn hier war Richard Wagner und alles, was damit zusammenhing, ohnehin die Spezialität Hans Richters. Die beiden Männer ergänzten einander also auf das vorteilhafteste in ihrer künstlerischen Tätigkeit. Wilhelm Jahn war aber auch ein ausgezeichneter Erzieher für das Personal. Er verstand es, in jedem Sänger und in jeder Sängerin eine spezifische Individualität herauszufinden, diese in ihnen zu wecken und den Künstlern Gelegenheit zu geben, sich dadurch zu einer ganz originellen, nur ihnen eigenen Gestalt zu entwickeln. Jahn hat nicht nur große Künstler an die Wiener Hofoper herangezogen, sondern er war es erst, der das aus ihnen gemacht hat, was sie später geworden sind. Weder Van Dyck, noch die Renard, noch Paula Mark, noch Schrödter oder selbst Reichmann und Winkelmann wären das geworden, was sie waren, wenn nicht Jahn zum Teil ihren Bestrebungen nachgegeben, zum andern Teil das natürliche Talent richtig erkannt und ausgebildet hätte. Und bei alldem verstand er es, seine persönliche Tätigkeit immer in den Hintergrund zu stellen und so zu tun, als ob die Künstler alles durch sich selbst erlangt hätten. Erst nach seinem Abgang erfuhr man, daß er zum Beispiel in »Manon« die Rollen der Renard und Van Dycks nicht nur musikalisch einstudiert, sondern jedem Künstler von A bis Z vorgespielt hat. Wer die ungewönlich große

[1] Wilhelm Jahn, geboren 24. November 1835 zu Hof in Mähren. Opernsänger, dann Theaterkapellmeister in Temesvar, dann in Amsterdam, Prag, Wiesbaden. Operndirektor in Wien 18. Oktober 1880 bis 31. Oktober 1897. Gestorben 21. April 1900 in Wien.

und korpulente Gestalt Jahns kannte, der konnte sich kaum vorstellen, wie der behäbige, anscheinend schwer bewegliche Mann, behend auf den Knien rutschen, springen, tanzen und hüpfen konnte, wie »Manon« es auf der Bühne tat. Und doch war die ganze Darstellung sein ureigenstes Werk. In dieser Beziehung, als praktischer Dramaturg, der in aller Stille und Bescheidenheit für das große Publikum unkenntlich und unsichtbar seine Tätigkeit entfaltet, ist Jahn von keinem früheren Direktor erreicht, geschweige denn übertroffen worden. Es konnte nicht fehlen, daß er manchmal auch seine Sympathie hie und da einer Sängerin schenkte, die den Vorteil künstlerischer Unterweisung nicht ihrem Talent, sondern ihrer Erscheinung verdankte, aber geschadet haben derartige Sympathien dem Institut nicht, da Jahn vielleicht manchen Unwürdigen zeitweise überschätzte, aber nie einen Würdigen übersah.

In der Beurteilung und Einführung von neuen Werken hatte Jahn allerdings auch manchen Fehler begangen. So hatte er zum Beispiel nicht die Kraft, gewisse minderwertige Opern einfach zurückzuweisen, wenn der Schöpfer einflußreiche Verbindungen in Hofkreisen (»Liebenden von Teruel« von Breton) oder in der Journalistik (»Muzzedin« von Bachrich) hatte. Er war auch, namentlich in letzter Zeit sehr eifersüchtig darauf, selbst der Entdecker neuer Talente und neuer Werke zu sein, und ließ sich nicht leicht von anderen bewegen, einen neuen Komponisten einzuführen. Nur mit größter Mühe zum Beispiel gelang es Hans Richter, in Wien Smareglia aufzunehmen. Erst sehr spät, 1892, durch die Theater-Ausstellung, gelang es, eine Oper von Smetana zur Aufführung zu bringen. Erst lange nach seinem Erfolg im Ausland kam Kienzl mit dem »Evangelimann« zu Wort. So wurden gerade drei der wichtigsten österreichischen Komponisten zurückgestellt. Aber leugnen läßt sich doch nicht, daß Jahn mit den wenigen Opern, die ihm zur Verfügung standen, das Menschenmöglichste leistete und sie in einer Weise auf die Bühne brachte, daß noch die ganze spätere Direktion immer wieder auf sie zurückgreifen mußte. Wirkliche Mißstände stellten sich erst in der letzten Zeit der Direktion Jahn ein, als er, durch Krankheit verhindert die Geschäfte in der früheren Weise zu führen, mehrere Jahre hindurch für das Personal so gut wie unzugänglich war und seinem Neffen, Chordirektor Wondra, die Leitung des Theaters so gut wie überließ. Aber als Führer, Erzieher und Bildner des Personals war Jahn zur Zeit seiner vollen Arbeitsfähigkeit unübertrefflich. Mit Recht konnte er bei Gelegenheit eines Jubiläums in einer Ansprache sagen: »Meine lieben Kinder, ich darf Euch wohl so nennen, denn ich habe manchen von Euch erzogen«.


Wilhelm Jahn.

Zugleich mit ihm wirkte fast ein Vierteljahrhundert Hans Richter[1] als Dirigent. Beide entfalteten in der schon früher angegebenen Weise am Hofoperntheater und überhaupt im Musikleben Wiens eine segensreiche Tätigkeit. Hans Richter begann seine Laufbahn als Hornist im Orchester des Kärntnerthor-Theaters. Als Wagner nach Wien kam und für die Reinschrift seiner Meistersinger einen Kopisten suchte, empfahl ihm Hellmesberger den Hornisten Hans Richter. Wagner ging auf den Vorschlag ein und nahm Richter zu sich nach Triebschen bei Luzern, wo die Partitur der »Meistersinger« fertiggestellt wurde. Der Meister fand bald soviel Gefallen an seiner neuen Akquisition, daß er Richter auch größere Aufgaben

[1] Hans Richter, geboren 5. April 1843 zu Raab (in Ungarn). Mitglied vom 1. Mai 1875 bis 1899.

anvertraute. Dieser erwarb sich in Hans von Bülow einen teilnehmenden und erfahreneren Freund, der ihm mit guten Ratschlägen führend an der Seite stand. Beide wurden bald die eifrigsten Apostel Richard Wagners und setzten sich namentlich in München mit aller Kraft für die Werke des Meisters ein. Als dort Bülow zum erstenmal die »Meistersinger« dirigierte, übernahm Hans Richter die Einstudierung des Chors[1]; später wurde ihm die Leitung des »Rheingold« übertragen, die er jedoch infolge eines Konflikts wegen der Inszenierung in letzter Stunde zurücklegte. Unvergeßlich bleibt jedoch sein Verdienst bei der ersten Aufführung des »Ring des Nibelungen« in Bayreuth. Dieser größten Dirigententat des Jahrhunderts war seine Berufung nach Wien zuzuschreiben.

Die Wiener Hofoper verdankt Hans Richter den Einzug des modernen musikalischen Geistes, die erste Darstellung der letzten Wagnerschen Musikdramen. Das Orchester verdankte ihm vollständig seine spätere künstlerische Höhe, der Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde, den er eine Zeit geleitet, sehnte sich wehmütigen Herzens nach den glanzvollen Aufführungen zurück, wie er solche seit Herbeck nicht wieder erlebt, und ganz Wien blickte mit Zuversicht zu Richter wie zu einer maßgebenden Autorität empor, wenn es galt, bei großen musikalischen Festen die gesamten künstlerischen Kräfte der Stadt zu einer außerordentlichen würdigen Feier zu vereinigen. Er hat den Ruhm der Wiener Musik in Bayreuth hochgehalten, er hat dadurch selbst Wagner mit Wien versöhnt, er hat die Wiener Schule bei deutschen Musikfesten glänzend vertreten und ihren Ruf nach England getragen, wo er durch seine Orchesterkonzerte — wie dort stets anerkannt wurde — geradezu epochemachend wirkte.


Wilhelm Gericke.

Man macht sich heute kaum eine Vorstellung von den Schwierigkeiten, mit denen Hans Richter zu kämpfen hatte, als er das große Werk Wagners in Wien einzuführen begann. Damals war er ein Neuerer und unermüdlicher Vorkämpfer einer großen Kunst, die nicht bloß für die Sensation des Tages, sondern für alle Zeiten geschaffen war. Ein Neuerer, wie keiner von den viel zu vielen, die diesen stolzen Ehrentitel jeden Tag mit vollen Backen in die Welt posaunen. Er fand für seine Bestrebungen anfangs ein eigensinniges, engherziges Urteil, ein unvorbereitetes, halbironisierendes Publikum und ein unwilliges Orchester, das sich nicht selten sogar mit Wagner einen Scherz erlaubte und immer tief beleidigt war, wenn es etwas nicht spielen konnte. Alle diese Elemente hat Richter in wenigen Jahren um den Finger gewickelt.

Das Geheimnis seiner Erfolge beruhte im Grund auf sehr einfachen, aber um so selteneren Eigenschaften. Die praktischen Erfahrungen, die er im Dienst des Orchesters gesammelt, verschafften ihm eine überlegene Kenntnis von dessen tiefsten Bedürfnissen, die auf alle Mitglieder des Ensembles zugleich imponierend und vertrauensvoll wirkte. Wer je unter Richter gesungen oder gespielt, der wußte nicht nur, daß er an ihm einen sicheren Führer gewonnen, der nicht versäumen werde, ihm an der richtigen Stelle den richtigen Wink zu geben, er wußte auch, daß von dem Augenblick an, wo Richter bei der ersten Probe den Taktstock ergriff, das Bild des Werkes im Geiste des Dirigenten feststand. Richter begann nicht eher, als bis er seine Auffassung abgeschlossen hatte und mit vollständiger Sicherheit

[1] In einer späteren Aufführung der »Meistersinger«, vor der zufällig der Darsteller des Kotner erkrankte, sang Hans Richter sogar diese Partie (ohne Probe) und führte sie auch schauspielerisch glänzend durch.

auf sein Ziel losgehen konnte. Weil er so gut wußte, was er wollte, wußten es auch die andern, die ihm folgen sollten. Da gab es dann kein Experimentieren, keine Unruhe, keine Angst um den Erfolg, keine persönliche Pose und keine der vielen kleinen Eitelkeiten, mit denen so mancher viel anspruchsvollere Kollege nur seine eigene Schwäche verdeckte. Er hatte die wunderbare Art des plastischen Dirigierens, die bei aller scheinbaren Ruhe doch alles ausdrückt, was in der Partitur vorkommt, die er stets nicht erst las, sondern vollkommen beherrschte. Das Auswendigdirigieren von Beethovens Sinfonien war bei ihm nicht ein auf den Effekt berechnetes Verfahren, sondern eine Notwendigkeit, die sich aus der genauen Kenntnis des Werkes von selbst ergab. Dabei war er ein durchaus natürlicher Musiker, frei von jeder persönlichen Ambition, der seine Vorzüge nicht aufdrängte, immer das Ganze im Auge behielt und es verschmähte, sich bei selbstverständlichen Details überflüssigerweise wichtig zu machen. Er kannte weder die Affektation der linken, noch die der rechten Hand, die bei manchem andern Dirigenten so aufdringlich wirkt und gab stets das Werk und nicht sich selber. Aus Richters leuchtendem Blick, aus jeder seiner majestätischen Bewegungen sprach der Geist des Werkes, der in ihm lebte und nichts andres. An dem Geist dieses Werkes entzündete sich seine Begeisterung, die er unversehens auf alle Mitwirkenden übertrug, die sich mit ihm zu gemeinsamer künstlerischer Darstellung vereinigten.



Johann Nepomuk Fuchs.

Er war nicht einseitig in seiner Propaganda für eine bestimmte künstlerische Tendenz. Gleich Bülow trat er für jede Richtung ein, die auf den Höhen der zeitgenössischen Kunst wandelte. Brahms verdankt ihm in Wien nicht weniger einen Teil seiner Erfolge als Richard Wagner. Um diese Großmeister der Tonkunst hat er sich schon dadurch so unvergängliche Verdienste erworben, daß er in dem Ruf eines Interpreten ihrer Werke voll und ganz aufging. Gerade darin lag ein Teil der Größe Richters, daß er das Dirigententum als Selbstzweck auffaßte und nicht bloß als Mittel zur günstigen Placierung eigener Kompositionen. Er wußte sehr wohl, daß der Beruf des Dirigenten mit dem des Komponisten nicht ohne wechselseitige Beeinträchtigung der künstlerischen Tätigkeiten vereinigt werden könne. Er versuchte sich deshalb nie in Kompositionen, wie er auch nie darnach strebte, weder in Wien noch in Budapest, Direktor des Instituts zu werden, dem er als Dirigent angehörte. Die Entwicklung so mancher Künstlerlaufbahn, die solche Prinzipien außer acht ließ, hat die Richtigkeit seiner Gesinnung bestätigt und nur mit dem tiefsten Bedauern für die musikalischen Kreise Wiens kann man es erwähnen, daß sich sein Rücktritt nach außen hin ganz geräuschlos vollzog und daß man ihm in Österreich nicht das Maß der Dankbarkeit entgegenbrachte, das er verdiente und das ihm England mit Freuden und unverbrüchlicher Treue zollte. Einen Dirigenten wie Hans Richter hat Wien schon lange nicht gehabt und wird ihn allem Ermessen nach auch in Zukunft nicht so bald bekommen.

Neben Hans Richter wirkte Wilhelm Gericke[1]. Er war der Elegant der Wiener Dirigenten. Aus der Schule Dessoffs hervorgegangen, hatte er den markanten Taktschlag und den feinen Schwung der Darstellung sich zu eigen gemacht. Ihm waren zunächst die Opern Meyerbeers, Verdis, Goldmarks, dann auch französische Spielopern zugeteilt. Zahlreiche Novitäten wurden ihm zum Einstudieren übertragen. Er war überhaupt der Dirigent, dem quantitativ der größere Teil der Arbeit zufiel. In der sorgfältigen Stilisierung seiner Dirigentenleistungen war er bis zu einem gewissen Grade das gerade Gegenteil des mehr urwüchsigen natürlichen Richter, wie er auch in seiner äußeren Erscheinung (Gericke war pechschwarz, Richter hochblond) einen auffallenden Kontrast zu seinem Kollegen bildete. Vom rein künstlerischen

[1] Wilhelm Gericke, geboren 18. April 1845 zu Schwanberg (Steiermark). Mitglied vom 1. Mai 1874 bis 30. April 1884. Dann bis 1890 in Boston, 1890 bis 1895 Gesellschaftskonzerte in Wien, 1895 bis 1898 Dresden und Wien, 1898 wieder in Boston bis 1906. Seither in Wien.

Standpunkt betrachtet, bestand zwischen beiden kein Gegensatz. Sie ergänzten und substituierten einander, wo es nötig war, und entfalteten neid- und eifersuchtslos eine ersprießliche gemeinsame Tätigkeit für das Institut. Als nach einem Konflikt mit Wilhelm Jahn Gerickes Verbleiben an der Oper unmöglich war, wurde mit seinen Agenden größtenteils Johann Nepomuk Fuchs[1] betraut. Er reichte weder an seinen Vorgänger noch an seinen neuen Kollegen heran. Er arbeitete immer sehr eifrig, aber auch temperamentlos, manchmal sogar hilflos am Dirigentenpult. Er las in der Partitur und konnte sich darauf verlassen, daß das trefflich geschulte Ensemble nichts andres brauchen werde als einen zuverlässigen Taktgeber. Unermüdlich war Fuchs in der Erforschung und Bearbeitung älterer Opern und stets hilfsbereit, einen Kollegen zu substituieren, der wegen einer Krankheit oder eines ausgiebigen Urlaubs nicht im Orchester erscheinen wollte oder konnte. Auch als Komponist hat er sich versucht. Eine in den siebziger Jahren in Brünn aufgeführte Oper »Cingara, die Gnomenkönigin« entstammte seiner Feder.


Josef Hellmesberger sen.

Über jeden Zweifel erhaben waren sein ehrlicher biederer Charakter, sein guter Wille, sein freundliches Wesen, seine Erfolge in der Förderung junger Talente, seine unermüdliche Arbeitskraft. Wenn jemand in der Hofoper ankommen wollte, so wandte er sich an Fuchs und er konnte sicher sein, daß der gute Mann dessen Leistungen nach bestem Wissen und Gewissen sorgfältig, unparteiisch und wohlwollend prüfen werde. Diese glänzenden Eigenschaften verschafften ihm auch den Ruf als Direktor des Konservatoriums, der er bis zu seinem Tode im Jahre 1899 blieb.

In der letzten Zeit der Direktion Jahn arbeitete sich noch eine jüngere Kraft zum Dirigenten empor, Josef Hellmesberger[2], der Sohn des ehemaligen Konzertmeisters der Wiener Oper und ehemaligen Direktors des Konservatoriums. Hellmesberger! Ein echter Wiener Name von gutem Klang. Drei Generationen haben ihn getragen und mit Ehren behauptet. Ihre Wirksamkeit reicht bis in die großen Tage der Wiener Geigerschule zurück. Hellmesberger senior war der echte Wiener Musiker vom alten Schlag. Mit der Geige in der Hand hat er sich eine führende Stellung im Wiener Musikleben erobert. Ihr hat er einen warmen, vollen und süßen Ton zu entlocken verstanden, der überall bezauberte und sich den Verhältnissen anpaßte, wo immer er sein Instrument erklingen ließ, energisch und sicher in der Anleitung des Orchesters, leicht und graziös im Quartett. Wohl war manchmal die Führung des Taktstocks die große Sehnsucht seiner stillen Träume. Aber so oft er ihn vorübergehend schwang (in den Gesellschaftskonzerten), zog es ihn doch immer wieder zu der Geige zurück. Im Leben war sein nie versiegender Humor im gesellschaftlichen Kreise beliebt, sein sprühender Esprit bewundert, aber auch

[1] Johann Nepomuk Fuchs geboren 5. Mai 1842 zu Groß-Florian, Steiermark, gestorben zu Wien 5. Oktober 1899. Mitglied vom 16. November 1879 bis zu seinem Tode. Direktor des Wiener Konservatoriums. — [2] Josef Hellmesberger jun., geboren 9. April 1855 zu Wien. Schüler des Konservatoriums und seines Vaters. Orchestermitglied vom 1. März 1870 bis Oktober 1873. Dann zwei Dienstjahre in der Kapelle des 4. Infanterieregiments. Dann in der komischen Oper und wieder in der Hofoper, wo er 1884 Ballettmusikdirigent, 1886 Kapellmeister wird. Seit seinem Abgang von Wien 31. Oktober 1903 in Stuttgart. Gestorben in Wien, 26. April 1907.

sein scharfer, unnachsichtlicher Witz gefürchtet. Wie einst der alte Sonnleithner, so war auch Hellmesberger der Autor zahlreicher Bonmots, die rasch von Mund zu Mund gingen und immer hart trafen, wo sie eine persönliche Schwäche in Behandlung nahmen[1]. Manche von ihnen waren nicht weniger vergänglich als der Ruhm seiner Quartette, vormals der einzigen in Wien, die eine ganze Reihe herrlicher Werke der Kammermusik zum erstenmale vor das Publikum brachten.

Hellmesberger junior brauchte von frühester Jugend an weder zu erwerben noch zu streben. Stellung, Beruf, Ansehen, Ruhm, alles flog ihm zu, er brauchte nicht erst zu sorgen; er wurde geschoben, geführt, gehoben, getragen und ließ sich, von so vielen Händen einer einflußreichen und hochbegabten Familie unterstützt, von allem Anfang an einfach fallen und fiel sofort hinauf von einem Gipfel zum andern. Kaum der Schule entwachsen, war er Konzertmeister der komischen Oper. Als sie verunglückte, da war er in der Hofoper: natürlich gleich wieder am ersten Pult. Er war Dirigent in der Oper, in der Hofkapelle, bei den Philharmonikern, Komponist von Operetten, Balletten, Melodramen, Opern und unzähligen Tanzstücken und Märschen, zweiter Geiger im Quartett seines Vaters, dann dessen Primarius und stellte überall seinen Mann. Jahrelang diente er nur der heiteren Muse und bewegte sich in deren primitivsten Formen. Da wurde er eines Tages in der Hofoper plötzlich mit dem Auftrag überrascht, er müsse am Abend die »Meistersinger« dirigieren. Hellmesberger hatte bis dahin die Partitur noch kaum gesehen, nur als Geiger hatte er unzählige Aufführungen mitgemacht, und das Werk in seinen Hauptzügen im Kopf behalten. Ohne einen Augenblick zu überlegen, betrat er nach einem Studium von wenigen Stunden das Dirigentenpult und führte seine Aufgabe ohne Zagen und ohne das geringste Versehen glänzend durch. Was das heißt, wird man erst dann ermessen können, wenn man bedenkt, daß Jahn, der ihm als ernster Künstler weit überlegen war, es nie dazu gebracht hat, eines der späteren Wagnerschen Werke so zu beherrschen, daß er es hätte dirigieren können. Was hätte Hellmesberger mit seinen vortrefflichen Eigenschaften alles anfangen können, wenn eine ernstere Lebensführung ihm einen größeren sittlichen Respekt verschafft hätte. Zu diesem ethischen Aufschwung konnte er sich aber nie entschließen und so blieb er zeitlebens doch nur immer der zweite Dirigent und der brauchbare Substitut.

Die Leitung des Chors war schon im alten Kärntnerthor-Theater einem eigenen Chordirigenten anvertraut, der das Studium des Chors zu übernehmen hatte. Einer der am längsten beschäftigten Chordirigenten war Franz Weinkopf (Mitglied seit 1833, Chordirigent 1841 bis 1870). Schon sein Vater war nach 1821 Chormeister der Sängerknaben des Hofoperntheaters und Kapellmeister der Pfarrkirche Sankt Michael in Wien. 1859 bis 1888 wurde der Komponist Karl Pfeffer als Chordirigent engagiert. 1869 bis 1870 Ernst Frank, der auch den Wiener Singverein eine Zeit leitete, später in Mannheim wirkte, Götzens »Widerspenstige« zuerst aufführte, und dessen »Francesca da Rimini« vollendete, auch selbst Opernkomponist war und 1889 zu Ober-Döbling bei Wien in geistiger Umnachtung starb. Unter den Chordirigenten jedenfalls als Künstler der bedeutendste. Im Jahre 1888 kam Hubert Wondra, ein engerer Landsmann und Neffe Jahns, der namentlich in dessen letzter Direktionszeit die wichtigste Persönlichkeit im Theater war, das Heft in der Hand hielt und nicht lange nach Jahn — nach nur kurzer Unterbrechung — wieder eine unentbehrliche Hilfskraft der Direktion wurde (pensioniert 1. Jänner 1909).

Wiederholt dachte man an die Gründung von Chorschulen, auch an Vorbildungsschulen für Solosänger. 1862 trachtete der Finanzminister Plener eine Opernschule zu gründen, um aus ihr billigere Künstler zu gewinnen. Es wurde ein Statut ausgearbeitet, es wurden Lehrer und Lehrerinnen angestellt und nicht wenig Hoffnungen an die neue Einrichtung geknüpft. Aber die Schüler mochten sie nicht. 1866 blieb eine kaum nennenswerte Anzahl von Zöglingen übrig, von denen kein einziger ein Künstler geworden ist. Am 5. Dezember 1866 wurde die Schule aufgelöst. Für den Chor bestand und bewährte sich eine Schule seit Dingelstedt unter Kapellmeister Esser.

[1] Anton Barthlmé: Vom alten Hellmesberger. Komische Aussprüche und Anekdoten. Wien 1908.



II.

DAS REPERTOIRE DES HOFOPERNTHEATERS.

Wilhelm Jahn begann seine Tätigkeit mit der Auffrischung des klassischen Repertoires. Am 26. November 1880 wurde Cherubinis »Medea« gegeben, mit Frau Materna in der Titelrolle. Hans Richter dirigierte. Obgleich von der Wiederaufnahme dieser Oper eine dauernde Bereicherung des Spielplans nicht zu erwarten war, so wurde den Freunden der älteren Opernmusik damit doch die willkommene Gelegenheit geboten, eine große Oper einer vergangenen Periode kennen zu lernen. Man bewunderte die Leistung der Materna, erbaute sich wohl auch an den einfachen klassischen Zügen der Komposition, konnte sich aber dafür ebensowenig erwärmen, wie, aufrichtig gesprochen, die Zeitgenossen der Oper. Ein andres Werk, das den neuen Geist des Spielplans charakterisieren sollte, war Mozarts »Schauspieldirektor« (am 11. Dezember 1880). Interessant in jedem Takt, aber ohne tieferen Eindruck. Die erste Novität der neuen Direktion, Ignaz Brülls »Bianca« (15. Dezember 1880), fiel vollständig ab. Ihr Schicksal war um so schmerzlicher, als Brülls »Goldenes Kreuz« sich auf dem Repertoire erhalten hatte und man eine Wiederholung, wenn nicht Steigerung der Erfindungskraft Brülls erwartete.



Hermine Jaff-Braga als Carmen.

Erst im Jänner des folgenden Jahres kamen einige größere Erfolge. Zunächst gab man am 28. Jänner 1881 Mendelssohns »Loreley« in szenischer Darstellung mit dem üblichen Achtungserfolg und ließ an demselben Abend Schuberts »Häuslichen Krieg« über die Bühne gehen. Man hatte diesmal nicht mehr die französische Bearbeitung gewählt, die der Aufführung vom Jahre 1877 zugrunde lag. Man ließ infolgedessen einen großen Teil der gesprochenen Prosa fort, die damals den Gang der Handlung aufhielt und den leichten Lustspielton völlig unterdrückte. Auch die Partien des Astolf und des Knappen Udolin waren nicht mehr auf eine Person übertragen, sondern dem Original getreu von zwei verschiedenen Tenoren gesungen. In dieser Fassung hatte die Oper, namentlich infolge der ausgezeichneten Leistung des Chors, den großen Erfolg, der ihr durch alle Zeiten treu blieb.

Jahn stellte sich dem Publikum als Dirigent zum erstenmal am 25. Februar 1881 vor. Er hatte für sein Debut Webers »Oberon« ausersehen. In dieser Vorstellung gaben Herr Schittenhelm den Oberon, Fräulein Stahl den Puck, Frau Kupfer die Rezia, Fräulein Braga die Fatime, Herr Müller den Hüon, Herr Lay den Cherasmin und die Herren Oberländer und Rothmühl die kleinen Rollen der persischen Krieger. Der Text der Oper wurde von Dr. Grandaur einer Revision unterzogen und statt der gesprochenen Prosa sang man die Rezitative von Franz Wüllner. Im allgemeinen bemühte man sich, den Originaltext wiederherzustellen. Man beseitigte demnach die Wandeldekoration am Schluß des zweiten Aktes, die bei der Aufführung im Jahre 1873 soviel Aufsehen gemacht hatte. Man stellte auch den ursprünglichen Schluß wieder her und beendete die Oper nicht wie früher vor Oberons Elfenthron,

sondern vor Kaiser Karl; damit kam man auch der ursprünglichen Dichtung Wielands näher, obgleich nicht zu verkennen war, daß sich Webers »Oberon« von vornherein so weit von Wieland entfernt hatte, daß die Rückkehr zur Originaldichtung am Ende der Oper nicht mehr den Erfolg hatte, den man unter andern Umständen hätte erwarten müssen. Nichtsdestoweniger hatte Wilhelm Jahn die Sympathien des Publikums im Sturm erobert. Die Romantik der Weberschen Musik, der feine zarte märchenhafte Zug der Chöre kamen in seiner Auffassung vollständig zur Geltung. Die Besetzung der Oper ließ zwar manches zu wünschen übrig, aber Jahn zeigte auch hier, daß er es verstand, den darstellenden Künstlern nicht nur Rollen zu geben, die ihrer Individualität entsprachen, sondern auch neue Eigenschaften in ihnen zu wecken und zu entwickeln. Insbesondere die beiden Damen der Aufführung, Frau Kupfer und Fräulein Braga, erhielten durch Jahn einen ganz neuen Rollenkreis, in dem sie sich später vollauf bewährten. Eine Reihe leichterer Spielopern verdankte ihnen eine überaus günstige Aufnahme. Wir nennen zunächst die Oper »Der betrogene Kadi« von Gluck (9. März 1881), in einer Bearbeitung von J. N. Fuchs, dann die Wiederaufnahme der Oper »Der Blitz« von Halévy (4. Oktober 1881) und schließlich »Die Nürnberger Puppe« von Adam (23. Dezember 1881). Letztere Oper wurde zum erstenmal im Theater an der Wien gegeben, wo in einer Vorstellung zum Besten des Journalistenvereins »Concordia« die Bianchi Gelegenheit haben sollte, in einer für ihre Koloratur passenden Oper aufzutreten. Sie war damals eine der erfolgreichsten und beliebtesten Sängerinnen des Operntheaters. Ihr Erfolg war um so bedeutender, als ihr kein großer Ruf vorangegangen war und das Publikum durch ihre Leistung in Bellinis »Nachtwandlerin« vollständig überrascht wurde. Man glaubte damals, eine zweite Patti zu hören, und wenn auch gerade diese Erwartung sich nicht erfüllte, so hat die Bianchi doch im Koloraturfach eine Stellung eingenommen, mit der sie viele ihrer Vorgängerinnen weit überragte. Nicht gering war damals auch das Erstaunen über die Lebenskraft der alten Oper, die mit entsprechenden Gesangskräften noch immer bühnenwirksam war.



Bianca Bianchi.

Die zweite Novität der neuen Direktion war »Jean de Nivelle« von Delibes (29. März 1881). Die Herren Müller, von Bignio, Schmitt, Mayerhofer, Hablawetz und die Damen Stahl, Bianchi, Krauss und Braga waren in den Hauptrollen beschäftigt. Gericke dirigierte. Der Komponist war bei der Aufführung anwesend und wurde nach dem zweiten und dritten Akte gerufen. Einer Novität von Delibes sah man mit um so größeren Erwartungen entgegen, als seine Ballette sich dauernd in der Gunst des Publikums erhalten hatten. Es war nächst Bizet die originellste, pikanteste, feinste und melodiöseste französische Musik, die in dem letzten Dezennium nach Wien gekommen war. Auch seine Oper »Der König hat's gesagt« hatte sowohl in der alten komischen Oper als im Hofoperntheater durchschlagenden Erfolg. Um so größer waren demnach die Erwartungen, die man der neuen Oper entgegenbrachte. Sie wurden leider nicht ganz erfüllt. Man pries überall die geistreiche und graziöse Musik, die sich der dramatischen Situation treu anschmiegt, vermißte aber das unmittelbar packende, einschlagende und dramatisch fortreißende Element, das den andern Werken Delibes' eigen war.

In den Sommermonaten 1881 kam nach langer Zeit wieder einmal eine italienische Gesellschaft nach Wien, die vom 2. Mai bis Mitte Juni Vorstellungen gab, in welchen die »Cenerentola« von Rossini, dann der zweite Akt aus »Don Bucefalo« von A. Cagnoni, der vierte Akt aus »Montecchi e Capuleti«, der erste Akt aus »Il matrimonio segreto« aufgeführt wurden. Man hörte die Italiener gern, wie immer

in Wien, ohne sich jedoch diesmal über deren Leistungen besonders aufzuregen. Dem Engagement des Kapellmeisters J. N. Fuchs verdankte das Operntheater die Wiederbelebung einiger älterer klassischer Werke, in deren Auffindung und Herrichtung er Spezialist war. Es stak etwas von dem musikhistorischen Liebhaber in ihm, was ihn veranlaßte, die alten Archive zu durchstöbern und deren Schätze wieder ans Licht zu ziehen. Leider konnte er bei dieser Gelegenheit niemals der Versuchung widerstehen, die alten Werke nicht nur aufzuführen, sondern auch zu bearbeiten. Das erste Resultat des Forschungstriebes von Fuchs war die Aufführung der Schubertschen »Zwillingsbrüder« (25. Jänner 1882). In die Oper wurde eine Baßarie aufgenommen, die aus Schuberts unvollendeter Oper »Sacuntala« stammte und nach einer Skizze des Komponisten, die sich in der Sammlung Dumba vorfand, von Fuchs ausgearbeitet wurde. Scaria sang sie mit dem größten Erfolg. Aber die ganze Oper spielte nur die Rolle des interessanten historischen Beispiels. Scaria erschien darin in der Doppelrolle der Brüder Spieß, Herr Lay gab den Schulze, Fräulein Hauser das Lieschen, Herr Schittenhelm den Anton und Herr Hablawetz den Amtmann.

Als Novität des Jahres 1882 erschien am 18. März Boitos »Mephistophele«. Die Titelrolle sang Herr Rokitansky, den Faust Herr Müller, die Margarete Frau Lucca (im dritten Akte wegen Unpäßlichkeit durch Frau Kupfer abgelöst), die Marthe Frau Kaulich, den Wagner Herr Lay, die Helena Frau Kupfer und die Panthalis Frau Papier. Boito war ein bekannter Anhänger der Wagnerschen Richtung in Italien. Man betrachtete somit das Werk vom Parteistandpunkt der Wagnerianer. Nur wenige genossen die Musik unbefangen in ihrem italienischen Melodienreichtum. Die meisten nahmen je nach ihrer Parteizugehörigkeit Stellung zu den angeblich wagnerisierenden Elementen des Werkes. Beide Parteien waren darüber einig, daß im Text der Faust Goethes wesentlich verunstaltet wurde, aber sie machten es ebenso wie bei dem »Faust« Gounods, das heißt sie entrüsteten sich theoretisch und freuten sich praktisch an dem gebotenen Genuß.

Hanslick nannte die Musik teils mittelmäßig, teils widerwärtig, als eine Nachschöpfung von Goethes »Faust« geradezu lächerlich. »Bei Boito empfinden wir die Trivialität viel verletzender, weil sie nicht naiv wie bei Verdi, sondern reflektiert erscheint und nirgends die Entschuldigung melodiöser Überkraft für sich hat. Boito hat Fausts Ausruf: Du Spottgeburt von Dreck und Feuer . . . offenbar als Rezept aufgefaßt und von dem ersten Bestandteil zu viel genommen«. Gehring nannte in der Deutschen Zeitung Boito einen Eklektiker und meinte, es sei wohl kaum anzunehmen, daß in Deutschland jemand an dieser Appretierung von Szenen des Goetheschen Meisterwerkes Gefallen finden, geschweige denn Herz und Gemüt daran erbauen werde.

Als weitere Folge der historischen Studien des Kapellmeisters Fuchs erschien Schuberts »Alfonso und Estrella« am 15. April 1882. Mauregato Herr Beck, Estrella Frau Ehnn, Adolfo Herr Nawiasky, Troila Herr Sommer, Alfonso Herr Walter. Das Schicksal der Oper war vorauszusehen. Neugierde, Interesse, theoretische Befriedigung auf Seite der Musikkenner und schwer verhüllte Langweile beim großen Publikum. Eine echte Theatermusik ist diese Oper Schuberts nie gewesen und sie ist gerade dort am schwächsten, wo sie den Forderungen des Dramas entsprechend am stärksten sein sollte. Bezeichnend war, daß der größte Erfolg jenen Nummern beschieden war, die Fuchs in seiner Bearbeitung aus andern Werken herübergenommen hatte: der Ballettmusik aus »Rosamunde« im ersten Akt, dann dem kriegerischen Einzug Alfonsos aus den vierhändigen Märschen (Es-Dur, Viervierteltakt) und einer Sopranarie »Vor Angst und Qual«, die als Einlage zu Herolds »Zauberglöckchen« (1816) komponiert war. Nach wenigen Aufführungen wurde die Oper vom Spielplan abgesetzt. Direktion und Publikum trösteten sich mit dem Gedanken, dem größten Wiener Komponisten gegenüber eine Ehrenpflicht erfüllt zu haben.

Viel besser als mit der Aufführung historisch berühmter Werke stand es mit der Aufnahme moderner unberühmter Opern. Delibes' »Der König hat's gesagt« hatte am 20. September 1882 mit der Bianchi, Braga und Papier, dann den Herren Horwitz, Wiegand und Schittenhelm (später Mayerhofer und Schrödter) den größten Erfolg. Weniger glücklich war Verdi mit der umgearbeiteten Jugendoper »Simone Boccanegra«. Die Titelrolle sang Herr Beck, den Fiesko Herr Rokitansky, Paolo Palviani Herr

Horwitz, Pietro Herr Hablawetz, Maria Boccanegra Frau Materna, Gabriele Ardono Herr Broulik. Jahn dirigierte. Hanslick meinte, die Oper sei in ihrer ersten Hälfte entschieden hörenswert und erfreulich; sehenswert vom Anfang bis zum Ende wegen der prächtigen Ausstattung. Es ist übrigens sehr bezeichnend, daß schon von der ersten Fassung der Oper der französische Musikhistoriker Fétis behauptete, Verdi habe sich darin die deutsche Zukunftsmusik zum Vorbild genommen. Es war eben von vornherein immer unverkennbar bei Verdi, daß er Dramatiker war und aus sich selbst heraus einen dramatischen Stil entwickelte, der auch ohne alle Vorbilder mit dem späteren Stil Wagners gewisse Berührungspunkte haben mußte.

Seit Jahns Direktionstätigkeit war das Hofoperntheater zuzeiten auch dem Schauspiel geweiht. Die bevorstehende Eröffnung des neuen Burgtheaters hatte offenbar die Intendanz veranlaßt, dem Publikum allmählich das alte Haus abzugewöhnen und wenigstens die größeren Dramen in ein größeres Haus zu verlegen. Im Jahre 1881 wurden zunächst nur Werke aufgeführt, bei denen die Musik auch eine entscheidende Rolle spielte; so der »Struensee« mit der Musik von Meyerbeer und die »Antigone« mit der Musik von Mendelssohn (2. April und 18. Juni 1881). Im Jahre 1882 kamen aber auch Schillersche Dramen an die Reihe, wie die »Räuber«, »Maria Stuart«, »Demetrius«, »Wilhelm Tell«, im Jahre 1883 die Shakespeareschen Königsdramen, endlich auch Goethe, Grillparzer, Wilbrandt und manches moderne Effektstück. Erst im Jahre 1887 hörten die Schauspielvorstellungen auf. Die Oper hatte mittlerweile zu Beginn des Jahres 1883 manche Enttäuschung erlebt. Gounods »Tribut von Zamora« (30. Jänner 1883) erzielte nur einen Achtungserfolg, und auch der war nur der Darstellung Sommers und der Lucca zu danken. Eine Oper »Muzzedin« von Bachrich, dem Violaspieler des Orchesters der Oper, fiel am 21. Februar 1883 vollständig durch. Es war unbegreiflich, wie ein so schwaches Werk den Weg bis zur Hofbühne finden konnte. Erst am 5. Mai hatte die Oper mit der Aufführung von Bizets »Mädchen von Perth« (5. Mai 1883) einen Erfolg zu verzeichnen, der allerdings nicht von Dauer war, aber doch den Rest der Saison belebte. Der 4. Oktober 1883 brachte das große Ereignis des Jahres: die erste Aufführung von Wagners »Tristan und Isolde«. Tristan Herr Winkelmann; Isolde Frau Materna; König Marke Herr Scaria; Kurvenal Herr Sommer; Melot Herr Schmitt; Brangäne Frau Papier; Hirt Herr Schittenhelm; Steuermann Herr Lay. Nach allem, was wir bisher von der Aufnahme der letzten Wagnerschen Werke in Wien gehört haben, ist auch das Schicksal des Tristan nicht schwer zu erraten. Ungeheure Begeisterung bei den Anhängern Wagners, zuwartendes Staunen bei der Majorität des Publikums und rücksichtslose Gegnerschaft bei der Kritik.

Speidel schrieb im Fremdenblatt: »Es gab viel Applaus und wenig Wolle; es ist indessen kaum anzunehmen, daß Wien an dem Schwulst dieses Librettos und an der sinnlich metaphysischen Verstiegenheit dieser Musik jemals Gefallen finden werde«. Die ganze Tragödie sei bloß aus der Apotheke geholt und Marke hat sich über die Treulosigkeit seiner Gemahlin ebensowenig zu beklagen als über die etwaigen Wirkungen eines Wiener Tränkleins. »Stundenlang genossen wirkt ‚Tristan' mit einer tödlichen Monotonie; aber man kann nicht leugnen, daß sie hin und wieder einen lebhaften Anteil weckt und daß sie noch öfter einen Genuß zu verheißen scheint, der sich freilich nicht einstellen will, weil die melodische Kraft Wagners im ersten Anlauf versiegt. Schöne und namentlich interessante Stellen finden sich genug in dieser Musik, die ja, da sie die Form zerschlagen, aus lauter Stellen besteht, es ist ein musikalischer Scherbenberg, hoch ins Blaue getürmt . . . . . . Alles wächst ins Riesenlange; der Hirt mit seiner unendlichen Melodie will nicht aufhören zu blasen. Jede Nuance eines Gefühls muß sich aufs Redseligste aussprechen und die höchsten Augenblicke der Liebe dehnen sich zu Ewigkeiten«. Speidel erklärt sich schließlich mit der Kritik des Humoristen Steub einverstanden, der über den »Tristan« folgendes sagte: »Um hinter die Ausdrucksfähigkeit zu kommen, schloß ich bei einer Stelle des zweiten Aufzuges die Augen. Da brauste ein Kavallerieregiment heran und ritt wohl hundert wehrlose Frauen nieder. Es war ein entsetzliches Schreien, Stöhnen, Hilferufen und dazu dröhnte der Donner der Armstrongkanonen. Als ich die Augen öffnete, was war es? Ein Seufzer der Isolde!« Im allgemeinen sei der »Tristan« Wagners interessanteste, aber ungenießbarste Oper. Hanslick beklagt in der Neuen Freien Presse in einer sehr ausführlichen Kritik zunächst die Länge der Oper. Obgleich von dieser fast ein Fünftel gestrichen war, war sie dem Publikum und namentlich der Kritik zu lang. Hier könne nicht der Rotstift, sondern nur das Schwert helfen. Hanslick wendet sich auch gegen die Einführung des Liebestranks in das Drama; er sei entweder überflüssig oder undramatisch, im übrigen aber ein Lustspielmotiv. Er tadelt in der Sprache die zahlreichen Wortspiele, die häufige Anwendung von Gleichnissen in dem Dialog der Liebenden und die »trostlose dichterische Impotenz im Liebesduett«. Wagner habe zwar Wortwiederholungen vermieden, statt dessen aber Umschreibungen, Synonyme ohne melodische Variation gewählt. Bei dem Lärm des Orchesters wisse das Publikum nicht, ob die Sänger nach dem alten Opernstil viermal denselben Ausruf gesungen haben oder vier synonyme Umschreibungen. Die Kritik gipfelt schließlich in dem Satze: »So wunderliche Krankheiten der Kunstgeschmack auch zeitweilig durchmachen möge, bis zum allgemeinen Kultus der Wagnerschen Dichtung wird er im Lande Schillers und Goethes niemals entarten«. Und mit besonderem Hinweis auf Wagner selbst zitiert Hanslick dessen eigene Worte: »Die Vernachlässigung des Gesanges rächt sich in Deutschland nicht nur an den Sängern, sondern selbst an den Instrumentalisten, am meisten aber an dem Komponisten«.

Es ist nicht zu leugnen, daß die Kritiker alle Schwächen des »Tristan« mit Findigkeit und Behagen hervorgehoben hatten, daß sich aber nur wenige fanden, die das Positive, das Große und Erhabene an dem Werke hervorzuheben und auch nur annähernd zu formulieren imstande gewesen wären. Unter denen, die Wagners Bedeutung von Anfang an erkannt haben und in Wien für seine Kunst eingetreten sind, verdient neben den schon genannten (Helm) auch Emmerich Kastner und Viktor Schembera erwähnt zu werden (Pseudon. Friedrich Petz), dessen Schilderungen aus Bayreuth viel gelesen wurden.

Nach dem »Tristan« finden wir in der Oper eine ganze Reihe von Erfolgen, die im Augenblick viel unbestrittener waren und allgemeiner empfunden wurden, aber vom historischen Gesichtspunkt aus neben Wagner doch nur als geringere Erfolge und Leistungen bezeichnet werden können. So wurde schon am 1. November 1883 Marschners »Templer und Jüdin« wieder aufgeführt. Scaria, Reichmann und Winkelmann fiel der Hauptanteil des Beifalls zu. Der 17. Jänner 1884 brachte »Jeannettens Hochzeit« von Viktor Massé, in der sich eine neue Soubrette, Frau von Naday, sehr vorteilhaft einführte. Sie war nicht nur in neueren kleinen Spielopern, sondern auch in dem musikalischen Lustspiel des älteren Repertoires eine hervorragende Kraft. Für diese Spieloper besaß das Theater jetzt überhaupt gute Darsteller, so daß eine ganze Reihe leichterer Werke mit Erfolg gegeben werden konnten, ohne daß die Größe des Hauses sie wesentlich beeinträchtigt hätte. So gab man den »Hund des Gärtners« von Grisar (18. Februar 1884), »Die heimliche Ehe« von Cimarosa (15. März 1884), »Heini von Steyr« von Wittmann und Bachrich (26. März 1884), »Maurer und Schlosser« (16. September 1884), »Die Krondiamanten« (18. Dezember 1884). Von ernsteren Werken spielten die Opern Marschners die Hauptrolle, zumal sich für deren große Baritonrollen in Herrn Reichmann ein ausgezeichneter Vertreter gefunden hatte. Außer »Templer und Jüdin« wurde jetzt auch der »Vampyr« (15. Oktober 1884) in den Spielplan aufgenommen.


Rosa Papier.

Im Sommer 1884 gab es wieder eine italienische Stagione, in der allerdings nicht nur Italiener, sondern auch deutsche Künstler auftraten, wie Frau Lucca, Frau Papier und Fräulein Meißlinger. Selbst der Star der Gesellschaft, Herr Mierzwinski, war ein Pole. »Obgleich ihm ein großer Ruf vorangegangen, hat er doch gefallen. Seine Stimme ist von jener phänomenalen Art, die man an Wachtel bewundert hat; ein echter hoher Brusttenor von kräftigem, jugendfrischem Klang, über den der Sänger souverän verfügt«. Er debutierte als Arnold in »Wilhelm Tell«. Dirigent war Herr Bimboni und Impresario der Gesellschaft Herr Marinelli. Diese Künstler brachten am 29. April 1884 eine neue Oper nach Wien, »Gioconda« von Ponchielli.

Das Werk wurde am 17. Februar 1885 auch in deutscher Sprache gegeben mit den Damen Lucca, Braga und Meißlinger, den Herren Müller, Sommer und Reichenberg. Es fand sogar in der deutschen Aufführung noch etwas mehr Anklang. Der Text wirkte zwar nicht gerade sehr anziehend, seine unklare Disposition verwirrte und die Grausamkeit der Handlung stieß ab. Aber die echt italienische Musik, namentlich in den Chören, machte Eindruck, zumal der Komponist doch eine neue persönliche Note anzuschlagen verstand.

Viel schlechter ging es den folgenden deutschen Novitäten, vor allem dem »Andreasfest« von Karl Gramann, romantische Oper in drei Aufzügen, Dichtung von Roderich Fels (31. Jänner 1885). Die Oper behandelt das Andreasfest und die Jagdlegende Kaiser Maximilians an der Martinswand. Jahn

dirigierte. Die besten Kräfte der Oper, wie Reichmann, Müller, Reichenberg, der neue Tenor Herr Gritzinger und Frau Naday setzten sich für das Werk ein, aber ohne nennenswerten Erfolg.

Ein ähnliches Schicksal war einer Oper Rubinsteins beschieden, »Nero« (20. April 1885). Den Nero sang Herr Winkelmann; Julius Vindex Herr Sommer; Balbilus Herr Reichenberg; Poppaea Sabina Fräulein Schläger; Epicharis Frau Papier; Chrysa Frau Kupfer; Jahn dirigierte. Das ungemein anstrengende Werk nahm mit seinen vier Akten viereinhalb Stunden in Anspruch. Eine Prunkoper, »ein Ozean von Musik, aus dem einzelne wirksame Momente wie Oasen emportauchten«. Nach dem ersten Akt erschien Rubinstein dreimal vor dem Vorhang. Nach dem Schlußbild des zweiten Aktes (vor dem Tempel) dankte der Regisseur Herr Tetzlaff allein und mit Rubinstein. Nach dem dritten Akt der Komponist allein. Das Schicksal der Oper war dasselbe wie bei allen andern Werken des Komponisten; ungeheurer äußerer Erfolg des ersten Abends und um so schmerzlichere Enttäuschung, wenn nach dem ersten Abend der Abfall folgte. Die Massenszenen des Chors und der Statisten erinnerten an Shakespearesche Muster. Sie nahmen die Mitglieder des Chores derart in Anspruch, daß diese scherzweise die vier Buchstaben der römischen Standarten SPQR mit den Worten auslegten: schinden, plagen, quälen, rackern. Es gab neben hochdramatischen Szenen heitere Episoden, die hart an eine Offenbachsche Operette streiften. Hugo Wolf sagte in einer Kritik des Werkes: »Der Hörer wird gut tun, den Text gar nicht zu beachten, ferner sich mit Baumwolle gehörig zu versehen, um das einzige Beachtenswerte in dieser Oper, die dekorative Ausstattung und das szenische Arrangement ungestört, weil ungehört, bewundern zu können. Die Partitur gehört wohl zu den trostlosesten Erscheinungen seit der Erschaffung der Welt. Die Musik könnte selbst den ewigen Juden vor Langeweile sterben machen«.


Antonie Schläger als Poppaea Sabina in Rubinsteins »Nero«.

Eine ebenso gründliche Ablehnung, aber ohne anfänglichen Erfolg, erfuhr die kleine Oper Dvořáks »Der Bauer ein Schelm« (19. November 1885). Speidel nennt sie mittelmäßig, langweilig und beständig mit böhmischen Polkas versehen. Sie entlehnt Musik bei den Franzosen, geht zu Gast bei den Deutschen, bei Gounod, Marschner, Wagner und so fort und sei im ganzen ein Mischmasch mit tschechischem Stempel. Hugo Wolf meinte: »Die Musik aus böhmischen Nationalmelodien zusammengeflickt, wirke auf die Dauer einschläfernd; die Instrumentation ist abscheulich, brutal, abgeschmackt. Es ist mißlich genug, Dvořák im Konzert zu begegnen. Daß aber die Verlegenheit auch ins Opernhaus sich einschleicht, ist wirklich bedauernswert«. »Es mag Leute geben, der Himmel segne sie, die ernsthaft genug sind, diese Oper komisch zu finden, geradeso wie es Leute gibt, Gott erhalte sie, die komisch genug sind, Brahmssche Sinfonien ernsthaft zu nehmen«. Die Darsteller taten ihr Bestes, um das Werk durchzubringen. Horwitz, Mayerhofer, Schrödter, Schittenhelm, die Damen Lehmann, Naday, Hellmesberger bildeten ein prächtiges Ensemble. Herr Hellmesberger junior dirigierte. Gleich im ersten Akt gab es oppositionelle Demonstrationen. Auf der vierten Galerie wurde ein Student, der gezischt hatte, auf-

gefordert, das Haus zu verlassen. Schließlich wurde nach jedem Beifallsversuch gezischt. Acht deutsche Couleurstudenten und ein Buchhandlungsgehilfe wurden verhaftet. Ein Zehnter (Angehöriger der Burschenschaft »Teutonia«) mußte sich vor dem Bezirksgericht Alsergrund verantworten, weil er zu dem ihn zur Ruhe ermahnenden Wachmann eine beleidigende Geste gemacht hat. Nicht umsonst erwähnen wir diese Tatsache mit aller Ausführlichkeit. Man vergleiche das Schicksal dieser Zischer mit der im ersten Kapitel erwähnten ständigen Sitte des Publikums, jedes Mißfallen durch Zischen auszudrücken. Der alte Brauch entsprach dem italienischen, der neue dem deutschen Charakter.

Neben den Opern hat noch ein Werk verhältnismäßig Anerkennung gefunden, nämlich das Drama »Yelva« von Scribe mit der Musik von Reißiger (15. Mai 1885). Das ziemlich brutale Rührstück fand eine freundliche Aufnahme, wozu Fräulein Abel »durch ihre famose, überaus lebensvolle Darstellung das Meiste beitrug. Fräulein Abel verband die Grazie der Ballerine mit der ausdrucksvollsten Mimik der Schauspielerin auf das glücklichste. Für ihre harmonisch abgerundete fesselnde Darstellung wurde ihr reicher Beifall zuteil« (Hugo Wolf), »so reich, daß jetzt fast kein Jahr mehr verging, ohne daß nur der Abel wegen ein älteres Stück hervorgesucht oder gar ein neues zusammengeschrieben worden wäre. Das hat mit ihrer imposanten Erscheinung, viel weniger mit ihrer Kunst, ein Liebling des Wiener Publikums zustande gebracht«.



Katharina Abel

1885 wurde durch eine Kommission die Normalstimmung (870 einfache Schwingungen) wieder eingeführt. Eine solche bestand in Paris schon 1842, als dort das Normal-A um einen Viertel-, in Wien um einen halben Ton (!) höher war. Wie damals die Tenore den Raoul gesungen haben, erscheint uns unbegreiflich. Im Jahre 1882 war das tatsächliche Normal-A in Wien 883 Schwingungen, seit 1860, wo es 870 betrug, um 13 Schwingungen gestiegen. Seit 1886 waren die Wiener Instrumente der Hofoper sämtlich nach dem neuen Normal-A umgestimmt und erst 1890 galt diese Stimmung für ganz Österreich.

Schon im nächsten Jahre gab man am 30. März 1886 der Abel zuliebe »Fata Morgana«, ein lyrisch-choreographisches Drama in vier Akten von Mosenthal, Musik von Hellmesberger junior, in dem neben der Abel die Damen Kaulich und Tischler, die Herren Sommer, Schrödter, Schittenhelm und Schmitt beschäftigt waren. Einen nachhaltigen Eindruck machte das Werk nicht. Aber man sah eben wegen der Abel das Stück nicht ungern und amüsierte sich prächtig bei dessen wechselnden Bildern. Das Jahr 1886 wurde übrigens mit einer Novität eingeleitet, deren spätere Beliebtheit man im ersten Moment nicht voraussah. Es war der »Trompeter von Säkkingen« von Neßler (30. Jänner 1886). Auch bei ihr fehlte die tiefere künstlerische Wirkung. Die populären Schlager jedoch, unter denen das berühmte Trompeterlied den ersten Rang einnimmt, wurden dank der vorzüglichen Ausführung durch die Herren Sommer, Reichenberg und Fräulein Forster mit reichem Beifall bedacht. Hugo Wolf meinte in seiner Kritik des Werkes »man hätte am besten getan, einen großen Strich, der sich von der ersten Note des ersten Aktes bis zur letzten Note des dritten Aktes zu erstrecken hätte, in der Partitur anzu-

bringen .... Jede Melodie kam totgeboren auf die Welt. Ein anständiges Begräbnis, das ist alles, was der Trompeter erwarten darf«. Bekanntlich werden auch Begräbnisse unter Umständen nicht ungern gesehen.

Wenig Erfolg hatte die erste Novität der Herbstsaison »Marffa« von Johannes Hager (4. Oktober 1886). Es hieß, daß die Komposition 25 Jahre vor der Oper bestanden habe, ohne Aufnahme zu finden. Als sie endlich aufgeführt wurde, sagte Speidel von ihr: »Sie ist eine verschollene Oper, obgleich sie erst gestern zum erstenmal aufgeführt wurde. Sie ist eine durchaus achtbare Arbeit eines wohlgesinnten musikalischen Geistes, gehört aber nicht zu den Werken, die zur Seligkeit nötig sind«. Die Damen Klein und Papier, die Herren Gritzinger und Sommer bemühten sich vergeblich, der Oper zur Anerkennung zu verhelfen. Jahn dirigierte.

Mit viel mehr Hoffnungen sah man der neuen Oper Goldmarks entgegen. Sie hieß »Merlin« und wurde am 19. November 1886 zum erstenmal aufgeführt. Diese beiden Daten, der 4. Oktober und der 19. November, Namenstage des Kaisers und der Kaiserin, wurden nun ziemlich regelmäßig für die Aufführung neuer Opern bestimmt. Die Besetzung des »Merlin« war die folgende: Artus Herr Sommer; Ginevra Fräulein Abel; Modred Herr Schrödter; Gawein Herr Frei; Lancelot Herr Horwitz; Merlin Herr Winkelmann; Viviane Frau Materna; Bedwyr Herr Hablawetz; Glendower Herr Mayerhofer; Fee Morgana Frau Kaulich; der Dämon Herr Reichenberg; Jahn dirigierte. Nach dem ersten Akt wurde der Komponist dreimal gerufen, desgleichen nach dem zweiten. Das Verhalten des Publikums der Novität gegenüber war überhaupt an jenem Abend ein sehr günstiges. Aber die besonnene Beurteilung, die nachher erfolgte, entdeckte an dem Werke doch so viele Mängel, daß von einer dauernden Bereicherung des Repertoires nicht die Rede war. Kein Vergleich mit der »Königin von Saba«. Dort hatte der Komponist einen nur ihm angehörigen originellen Ton angeschlagen; hier in »Merlin« bewegte er sich durchaus im Fahrwasser Richard Wagners und verlor seine ganze Originalität. Gerade weil die »Königin von Saba« ein Meisterwerk ersten Ranges war, war man von »Merlin«, der diese ehrenvolle Stellung nicht im entferntesten behaupten konnte, um so mehr enttäuscht. Die Wiener Oper hat an dem Tage der ersten Aufführung »Merlins« ihre größte Hoffnung verloren. Speidel nannte die Dichtung (von Lipiner) einen hübschen Ballettstoff, aber ein schwaches Opernbuch. »Goldmark pflügt manchmal mit dem Kalb Richard Wagners. Es ist ein Versuch, mitten durch die Wagnersche Musik hindurch, aus ihr herauszukommen«. Gehring erwähnt in der Deutschen Zeitung, daß Goldmark die Anregung zum Stoff des »Merlin« nicht von Immermann, sondern von der Oper »König Arthur« von Heinrich Kafka erhalten habe. Er schließt seine Kritik mit den Worten: »Wir erkennen in ‚Merlin' zwar nicht ein vollwertiges musikalisches Drama, wohl aber eine der interessantesten modernen Opern, eine Partitur, wie sie wohl kein zweiter unter den lebenden Komponisten zu schaffen imstande wäre«.


Karl Sommer als Trompeter v. Säkkingen.

Interessanter als die Novitäten waren in diesem Jahre die Gastspiele. Vor allen Frau Rosa Sucher, später auch Herr Vogel aus München, die in verschiedenen Wagner-Rollen das Publikum begeisterten. Vorübergehend hatte auch Herr Bulsz aus Dresden einigen Erfolg. Ihm verdankte man die Wiederaufführung von Herolds »Zampa« (16. Dezember 1886).

Wenig befriedigend war auch der Eindruck einer neuen Oper von Massenet, »Der Cid« (22. November 1887). Ferdinand I. Herr Sommer; die Infantin Fräulein Forster; Don Diego Herr Roki-

tansky; Don Rodrigo Herr Winkelmann; Graf von Gormaz Herr Reichenberg; Donna Ximäne Fräulein Schläger. Die alte spanische Romanzendichtung »Cid« von Herder hat mit der Oper nichts gemein. Diese lehnt sich vielmehr an das Trauerspiel von Corneille. Massenet wurde von Speidel nach dem Ausdruck eines französischen Kritikers ein Koch genannt, der einen Hasenpfeffer ohne Hasen bereitet. Er übermüde durch Pikanterien, erwärme aber nicht durch gesunde melodienreiche Musik. Am besten gefiel noch das Ballett der Oper, von Richter temperamentvoll dirigiert. Es gab glänzende Dekorationen, prächtige Kostüme und eine gute Aufführung. In der Szene, in der Ximäne entdeckte, daß Rodrigo der Mörder ihres Vaters sei (man denke an »Don Juan«), entfaltete Fräulein Schläger ein so reges dramatisches Leben, daß stürmischer Beifall losbrach. »Hätte ‚Der Cid' nur den einen Vorteil, in Fräulein Schläger die dramatische Künstlerin zu wecken, so wäre er nicht vergebens aufgeführt worden«.

Das ganze Interesse der Musiker konzentrierte sich im Jahre 1888 auf die erste Aufführung von Verdis »Othello« (14. März 1888). Noch waren in Wien die Überraschungen in Erinnerung, die der Komponist dem Publikum mit »Aïda« und dem Requiem bereitet hatte. Man war auf eine ähnliche Wendung gefaßt, aber dann bei weitem nicht so befriedigt, wie nach der letzten Novität Verdis. Die Aufführung unter Jahns Leitung war ausgezeichnet und dem Werke kam endlich eine gute Übersetzung (von Max Kalbeck) zu statten, die bei allen früheren Opern Verdis gefehlt hat. Die Besetzung war folgende: Othello Herr Winkelmann; Jago Herr Reichmann; Cassio Herr Schrödter; Rodrigo Herr Schittenhelm; Lodovigo Herr Reichenberg; Montano Herr Hablawetz; ein Herold Herr Fochler; Desdemona Fräulein Schläger; Emilia Frau Kaulich. Den stärksten Beifall erzielte das Duett des zweiten Aktes, ein Verdienst Winkelmanns und Reichmanns. Nach dem dritten Akt erweckte die unverschämt rasende Claque etwas Opposition. Der Zuschauerraum machte einen etwas tristen Eindruck, da die Damen in den Logen der Hoftrauer wegen größtenteils in Schwarz erschienen waren. Gehring spricht von einem gemischten Eindruck des Werkes, in welchem das Störende fast überwiegt. Speidel bedauert, daß man reiche melodische Erfindung und vor allem jenen konzentrierten Gesang, der sich in einer geschlossenen Form ausspricht und auslebt, nur selten zu hören bekommt. »Othello« sei mehr ein interessantes als ein erfreuliches Werk; überall finde man Geist, dieses Surrogat des Genies. Auch Hanslick bedauert in gewisser Beziehung einen Rückschritt Verdis. Rossini habe seinen »Othello« ins Rosige gefärbt, Verdi arbeite in entgegengesetzter Richtung. Ein Fortschritt sei nur in musikalisch-technischer Beziehung, in dramatischer Konzentration zu bemerken. Der »Othello« sei ein Monument für die künstlerische Klärung und zusammenfassende Kraft eines am Ende seiner Ruhmeslaufbahn angelangten Volkslieblings. Die Naivität, die Jugend, die Melodie ist dürftiger als in früheren Opern. Immerhin zeige der »Othello« weniger Runzeln als »Hamlet«, »Cid« und »Der Tribut von Zamora«.


Franz von Reichenberg.

Nach dem »Othello« rüstete sich das Operntheater zu einer patriotischen Feier, die am 13. Mai 1888 bei Gelegenheit der Enthüllung des Maria Theresien-Monuments stattfand. Dieses selbst wurde unter ungeheurem Pomp, unter der Teilnahme aller offiziellen Persönlichkeiten Wiens und Entfaltung eines großen militärischen Gepränges unter dem Geläute der Glocken und dem Donner der Kanonen an einem schönen Maientag enthüllt. Meister Zumbusch, der Schöpfer des Monuments, wurde an diesem Tage von allen Seiten nach Gebühr gewürdigt und gefeiert. Am Abend fand eine Festvorstellung in der Oper statt. Man spielte zuerst Glucks Ouvertüre zu »Iphigenia«, dann wurde in einem Festgedicht von Ferdinand von Saar Maria Theresia gepriesen und nun folgte ein altes Schäferspiel von Gluck: »Die Maienkönigin«, in dem die Damen Papier, Beeth, Forster, die Herren Reichenberg und Schrödter

beschäftigt waren. Den Schluß bildete eine Lagerszene, in der nationale Lieder gesungen, Tänze aufgeführt und militärische Exerzitien abgehalten wurden. Die Armee Maria Theresias erschien auf der Bühne, genau nach dem »Regulament« jener Zeit uniformiert, mit einem General an der Spitze, der hoch zu Roß die Truppen kommandierte. Einzelne hervorragende Mitglieder der Oper sangen in historisch getreuen Uniformen einige patriotische Lieder und zuletzt erschien ein Invalide (Herr Mayerhofer), der einen Blick in die Zukunft warf und prophetisch das künftige Bild Wiens vor den Augen der Zuschauer entrollte. Eine entsprechende Dekoration mit den Neubauten öffentlicher Gebäude auf der Ringstraße illustrierte die Worte des Invaliden, die unter den Klängen der Volkshymne unter allgemeinem Jubel beendet wurden.

Weniger patriotisch, aber künstlerisch wertvoller war die Neuinszenierung zweier Spielopern. »Stradella« (4. Oktober 1888) und »Der Wildschütz« (19. November 1888). Beide leitete Jahn. Und beide erhielten sich die längste Zeit auf dem Repertoire. Daß sie so viel Erfolg hatten, war zum größten Teil ein Verdienst des Direktors, der die richtigen Künstler auszuwählen verstand und sie mit seltener Geschicklichkeit für die neuen Aufgaben heranzog. Insbesondere war »Der Wildschütz« mit Schrödter, Sommer, Mayerhofer und der Renard eine unübertreffliche Mustervorstellung. An solchen leichten Werken hatten die Künstler Gelegenheit, ihre Individualität in vollständiger Freiheit zu entwickeln und die Ergebnisse dieser Entwicklung später an ernsteren Aufgaben vorteilhaft zu verwerten. Diese sollten bald an sie herantreten. Vorläufig aber beschäftigen wir uns für ein Jahr noch mit verunglückten Novitäten. Zunächst mit der Oper »Die drei Pintos« (18. Jänner 1889). Das Werk ist unter Zugrundelegung des gleichnamigen Textes von Hofrat Karl Winkler, genannt Theodor Hell, und der hinterlassenen Entwürfe und ausgewählten Manuskripte des Komponisten Karl Maria von Weber von Gustav Mahler hergestellt worden. »Die Flagge deckt die Ware«, sagte Speidel. Aber er hielt nicht viel von der umfangreichen Arbeit. Schon Meyerbeer habe sie begonnen, aber wieder aufgegeben. Friedrich Hebbel hat einmal gesagt: »Man kann ebensowenig weiter dichten, wo ein anderer zu dichten aufgehört, als da weiterlieben, wo ein anderer zu lieben aufgehört hat«. Und klagend ruft Speidel schließlich aus: »Wo sind in Mahlers Partitur die sehnsüchtigen Waldhornrufe Webers; wo seine bald übermütige, bald verklärte Klarinette; wo seine warmen Geigenstürme, die jetzt leidenschaftlich einherfahrend, jetzt wieder wie über Wiesen und Rosengärten streichend, den Duft der Heimat und fremder Welten uns entgegenbringen?« Von alledem war natürlich in Mahlers Partitur nicht die Rede. Aber Speidel hatte Recht, wenn er behauptete, jedermann wird sie um Webers willen hören wollen; das wird sich auch Mahler gedacht haben. »Es war ein klug ersonnener Geschäftskniff, die Aufmerksamkeit des Publikums dadurch auf den eigenen Namen zu lenken, daß man ihn an den Namen eines großen Mannes anhängte«. Hanslick nennt Mahlers Bearbeitung »ein mechanisches Verfahren, das sich mit praktischen Zwecken entschuldigen, aber im Interesse ernster Kunst gewiß nicht rechtfertigen läßt«. Nur sieben Musikstücke seien nach Skizzen von Weber, dreizehn aus Weber (das heißt, aus andern Kompositionen in die Oper herübergenommen).



Antonio Smareglia.

Viel beachtenswerter, aber leider nicht vom Glück begleitet, war das Werk eines andern österreichischen Komponisten, der zu viel größeren Hoffnungen berechtigte, als bisher durch das unglückliche Zusammentreffen widriger Umstände sich erfüllen konnten. Es war die Oper »Der Vasall von Szigeth« von Anton Smareglia (4. Oktober 1889). Die Besetzung war folgende: Andor Herr Van Dyck; Milas Herr Sommer; Naja Fräulein Beeth; Rolf Herr Grengg; Äbtissin Frau Papier; Konrad Herr Frei; Hans Richter dirigierte und setzte sich für das Werk mit besonderer Begeisterung ein. Nach dem zweiten Akt

war der Beifall enthusiastisch. Jahns Regie war so ausgezeichnet, daß Speidel den Abgang des Oberregisseurs Tetzlaff als einen Verlust von höchstem Werte bezeichnete. Smareglias Musik klinge hie und da an Schumann und entschieden an Wagner an. »Ersterer ist durch Gounod, letzterer durch Boito vermittelt. Mit Gounod hat der Komponist einen empfindsamen Zug gemein: die weiche und langsam aufsteigende Linie der Melodiebildung; mit Wagner die Lockerung der musikalischen Form. Das Liedartige seiner Erfindung sei ein seltsames Gemisch von Geist und Banalität«. Vom höchsten Kunstwert des Liedes bis herab zum »Trompeter« sind alle Liedformen vertreten. Speidel schließt seine Bemerkung mit den Worten: »Ja, Smareglia ist ein Künstler, weil er die Kraft besitzt, die fluktuierenden Elemente der Tonkunst unserer Zeit mit musikalischer Hand zusammen zu halten und, wenn nicht neu, so doch interessant zu sein«.

Der Mangel an guten neuen deutschen Opern wurde mit jedem Jahr unangenehmer fühlbar. Am Besten ging es immer noch mit den komischen Opern, die Jahn mit unermüdlicher Beharrlichkeit aus dem älteren Repertoire hervorsuchte. Er kam sogar auf den Gedanken, den alten »Dorfbarbier« von Schenk bei Gelegenheit einer Wohltätigkeitsvorstellung am Sonntagnachmittag (am 23. Februar 1890) wieder auf die Bühne zu bringen, aber die Zeit für dieses Genre der Oper war endgültig vorüber. In derselben Vorstellung wurde auch, wahrscheinlich aus heller Verzweiflung, »Das Pensionat« von Franz von Suppé aufgeführt, das den Künstlern der Hofoper Gelegenheit geben sollte, auf der Bühne nach Herzenslust Allotria zu treiben. Von dieser Erlaubnis haben sie auch den ausgiebigsten Gebrauch gemacht. Aber die Direktion besann sich glücklicherweise bald eines Besseren und dachte auch an wertvollere komische Opern. Zunächst brachte sie »Beatrice und Benedikt« von Hektor Berlioz am 20. März 1890 zur Aufführung. Beatrice Fräulein Renard; Benedikt Herr Schrödter; Hero Frau Forster; eine Gesellschaftsdame Frau Papier; Jahn dirigierte. Man gab das Werk mit Rezitativen statt der gesprochenen Prosa, und fügte im zweiten Akt eine Ballszene mit der Musik der phantastischen Sinfonie ein. Trotz aller Bemühungen der Darsteller kam es doch zu keinem dauernden Erfolg. Die ganze Oper, sagte Speidel, zeichnet sich durch eine gehaltene Vornehmheit aus und selbst die Langweile, die nicht ganz ausbleibt, ist distinguiert.


Jules Massenet.

Endlich erzielte die Hof-Oper in den Novitäten an den beiden kaiserlichen Namenstagen den langersehnten Erfolg. Den einen vorübergehend mit dem »Barbier von Bagdad« von Cornelius (4. Oktober 1890), den andern größeren und dauernden mit Massenets »Manon« (19. November 1890). Der geistsprühende »Barbier« von Cornelius, den Hans Richter dirigierte, erfuhr eine glänzende Aufführung durch Neidl, Schrödter, Grengg und die Damen Beeth und Artner. Die Anti-Wagnersche Kritik bedachte das Werk des Komponisten natürlich mit höhnischen Bemerkungen. »Der Barbier von Bagdad« sei der fett und alt gewordene »Figaro«; zu dem von Sevilla verhalte er sich, wie der Elefant zum Fuchse. Durchaus habe man den Eindruck einer feinen eigentümlichen Kraft, die manchmal bis zum Eigensinn extrem wird. Es war unmöglich, den Erfolg des »Barbiers« durch häufige Wiederholungen auszunützen. Aber, daß er ein echter war, bewies unter anderm die Tatsache, daß er nach einigen Jahren der Vernachlässigung immer wieder ans Licht gebracht wurde.

An eine Unterbrechung der Aufführungen war bei der zweiten Novität des Jahres nicht zu denken. Es war »Manon« von Massenet, 19. November 1890. Sie bildete geradezu einen charakteristischen Markstein der Direktionsperiode Jahn. Die Besetzung war folgende: Manon Lescaut Renard; die drei Freundinnen Artner, Standhartner, Kaulich; Des Grieux Van Dyck; Vater Des Grieux Grengg; Lescaut, Sommer; Morfontaine Felix; v. Bretigny Horwitz.

Bei der ersten Aufführung war der Komponist anwesend und erschien nach dem zweiten und vierten Akte vor der Rampe. Die Aufnahme des Werkes war von allen Seiten eine begeisterte. Bedenken und vereinzelter Tadel machte sich wohl geltend, aber im ganzen gefiel das Werk, insbesondere die glänzende Aufführung und »Manon« wurde auf Jahre hinaus ein Zug- und Kassenstück des Operntheaters. An den Kritiken merkte man im Anfang nicht, daß auch nur ein einziger den zukünftigen Beruf der Oper geahnt hätte. Nicht unpassend stellte Speidel die Liebesheldinnen der drei großen Kulturnationen, Engländer, Franzosen und Deutsche, nebeneinander und bezeichnete als solche: Julie, Manon und Gretchen. Indem wir uns an dieser Stelle enthalten müssen, den anregenden Vergleich dieser drei Gestalten durchzuführen, erwägen wir nur die kurze Charakteristik Manons. Sie ist »bei allem ihren Leichtsinn eine poetisch entzückende Gestalt. Das macht — sie ist eine Natur und wehrt jeden sittlichen Maßstab von sich ab«. Die Musik Massenets verrät die Schule von Thomas. Vielseitigkeit der Richtung und Formengewandtheit zeichnen sie aus. Aber sie zeigt kein naives Talent; es ist Kunst durch Geist erfaßt. Theodor Helm tadelt an dem Werke den häufigen Stilwechsel, die Reminiszenzen an Wagner, findet aber Gefallen an dem leichten und ungezwungenen Übergang des gesungenen in den gesprochenen Dialog. Hanslick findet, daß es vor lauter dramatischen Pointen und Klangzauberkünsten in »Manon« zu keiner echten Musik komme. Massenet sei ein feiner Geist, aber im Grund ein trockener Musiker. Ob alle diese Bedenken gerechtfertigt waren, wollen wir dahingestellt sein lassen. Gewiß ist, daß kaum Einer das künstlerisch Wertvolle an dem Werke charakterisierte, ohne das ein so ungeheurer Erfolg unmöglich gewesen wäre. Erst später fiel einmal das richtige Wort: »Boudoirmusik«. Für die Stimmung des Boudoirs hat Massenet in der Tat den entsprechenden Ton getroffen.



Marie Renard als Manon.

So zahlreich demnach die Bedenken gegen das Werk waren, so einstimmig und uneingeschränkt war das Lob der Aufführung; insbesondere hatten Van Dyck und die Renard durch »Manon« eine Stellung erlangt, die nur mit der früheren Beliebtheit von Walter und Ehnn in »Faust«, »Romeo und Julie« und »Mignon« zu vergleichen war. Was die beiden geleistet, sah man erst später, als bei den Reprisen die Rollen in andre Hände übergegangen waren. Nicht ein Sänger oder eine Sängerin vermochte auch nur den Schatten dessen hinzustellen, was Van Dyck und die Renard hier kreiert hatten. Er durch die Impulsivität seiner stürmischen Leidenschaft, durch die hinreißende und doch elegant aufgeputzte Gesangsmanier, sie durch liebliche Erscheinung und namentlich in den ersten Szenen durch entzückende Natürlichkeit der Darstellung.

Beide Leistungen gehören zu den unauslöschlichen Erinnerungen der Zeitgenossen, für die sie ein bleibendes Denkmal der Darstellungskunst des Operntheaters bildeten.

Zu dem Erfolg des Franzosen gesellte sich bald der Triumph eines Italieners. Am 20. März 1891 wurde die »Cavalleria rusticana« von Mascagni zum erstenmal aufgeführt. Die Besetzung war die folgende: Santuzza Fräulein Schläger (später Frau Ehrenstein); Turiddu Herr Müller (später Schrödter); Lucia Frau Kaulich; Alfio Herr Neidl (später Sommer); Lola Fräulein Forster; Jahn dirigierte. Der Erfolg war glänzend, unbestritten und so sicher wie bei keiner andern Premiere der letzten Jahrzehnte. Jahn selbst gestand, daß er sich während seiner ganzen künstlerischen Tätigkeit nicht erinnere, einen Erfolg von ähnlicher Intensität erlebt zu haben. Das berühmte Intermezzo, das bei der ersten Aufführung in Rom 14 mal wiederholt werden konnte, wurde auch in Wien wiederholt, wenn auch nur einmal. Nach der Aufführung wurden sämtliche Darsteller samt dem Direktor mehr als ein Dutzendmal gerufen. Speidel behauptete von Jahn: »Dieser Künstler versteht alles, was das Theater betrifft. Vom Kulissenschieben an bis hinauf zur Klarstellung eines geistigen Gehalts seines Kunstwerks. Diesen Mann kann man mit Fug und Recht einen Direktor nennen. Er heißt es nicht nur, er ist es!« An dem Werk pries alles zunächst den guten Text, aber auch von der Musik war viel Lobenswertes zu hören. Es gäbe darin Züge von ungewöhnlicher Zartheit und von stärkster Kraft; dazu bewährt sich ein Sinn für das Tragische, der erstaunlich ist. Eine kalte Brutalität, die sich manchmal herausstellt, muß man eben mit in den Kauf nehmen. Die eigentliche melodische Erfindung scheint bei Mascagni nicht reich zu sein. Theodor Helm nennt Mascagni einen italienischen Anzengruber, ein genialer melodischer Erfinder ist der Komponist nicht. Dazu erinnert seine Erfindung zu sehr an Vorbilder. Doch ist die »Cavalleria« ein Einakter, wie deren die dramatische musikalische Literatur bisher noch keinen aufzuweisen hatte. Hanslick nennt den Komponisten ein frisches, energisches, ehrliches Talent, eine ursprüngliche Natur, wenn auch kein bahnbrechendes Genie, das eine geschichtliche Furche zieht.



Pietro Mascagni.

Die Begeisterung des Publikums für das neue Werk stieg ins Ungemessene. Es war der richtige Mascagni-Rummel, den die Wiener, besondere Meister in solchen Dingen, seit der »Cavalleria« inszenierten. Auch an literarischen Überschwenglichkeiten fehlte es nicht, die allerdings nicht in Wien ihren Ursprung hatten. In einer Schrift Pudors »Zur Erklärung der Cavalleria rusticana« wird die Oper eine musikalische Offenbarung genannt, ein Werk, das noch die ganze musikalische Welt erschüttern werde. Im Vergleich zu Mascagni sei bei Verdi alles nur Gefühlsrenommage, Gefühlsraffinement, Gefühlsheuchelei, seine Musik pomphaft, aber innerlich hohl. Der Verfasser ahnte nicht, daß seine Unverschämtheit in der Anpreisung des Kleinen und Verunglimpfung des Großen durch das traurige Ende des Mascagnischen Genius eine bedauernswerte, aber nicht unverdiente Strafe erleiden würde.

Mit dem Erfolg der Novitäten war es nun für eine Zeit vorbei. Wir sprechen nicht von dem Unglück der »Flüchtlinge« von Raoul Mader (19. Februar 1891) oder von den »Liebenden von Teruel« von Thomas Breton (4. Oktober 1891). Aber die große Oper von Johann Strauß kann nicht mit Stillschweigen übergangen







MARIE RENARD

werden. Es war »Ritter Pasman«, der am 1. Jänner 1892 zum erstenmal aufgeführt wurde (Text von Dóczi). Johann Strauß in der Hofoper war natürlich für Wien ein musikalisches Ereignis ersten Ranges.

Es handelte sich tatsächlich um die Entscheidung einer wichtigen Kunstfrage: ob Johann Strauß, der zeitlebens nichts als Walzer komponierte, auch wenn er Operetten schrieb, der in dieser stereotypen Form der Tanzmusik Epochemachendes leistete, ob dieser Strauß imstande sein werde, das festgeformte, zu höherer Entwicklung ungeeignete Gewand des Walzers abzulegen und sein Talent einem dramatischen Bedürfnis anzuschmiegen. Wer den Werdegang des Komponisten genau verfolgte, konnte die Frage schon bei den Operetten entscheiden. Strauß war nicht imstande, aus dem Walzer herauszukommen; sein Talent hatte sich in der Tanzmusik versteinert. Wer dramatische Anpassung in der leichten Oper nicht erreichte, von dem war es sicher, daß sie ihm in der großen Oper auch nicht gelingen werde. Doch die Entscheidung mußte durch die Tat bewiesen werden. Und diesen Beweis hatte die Aufführung des »Pasman« in unwiderlegter Weise erbracht. Die Aufregung des Publikums war natürlich ungewöhnlich groß. Seit Menschengedenken, schreibt das Fremdenblatt, war das Hofoperntheater nicht das Ziel eines solchen Menschenandrangs, als an diesem bedeutsamen »Pasman«-Abend; seit Wochen und Monaten war jedes Plätzchen im weiten Hause vorgemerkt. Es hätten Logen und Sperrsitze, wären sie verfügbar gewesen, fünf- bis zehnfache Preise erzielt. Und von den ersten Mittagstunden ab, war die Einlaßpforte zu den Stehplätzen von Menschenmassen belagert, die Hunger und Durst nicht in ihrer Ausdauer erschütterten. Dieses Interesse schon charakterisiert die Premiere als ein wirkliches Ereignis.



Johann Strauß.

Bei der Aufführung selbst wurde der Komponist erst nach dem zweiten Akte gerufen und mit Begeisterung empfangen. Der Beifall hatte drei Höhepunkte. Nach dem Trinklied im ersten Akt, nach der Walzerarie im zweiten und nach der Ballettmusik im dritten. Den Text bezeichnet Speidel als sehr gut, er sei voll poetischem Gehalt und mit keckem Wurf gemacht. Die musikalische Behandlung des Dialogs habe Strauß aus den Meistersingern herübergenommen. Im übrigen schrieb er Tanzmusik, offene und verschämte, und nach wie vor liege hierin seine siegende Kraft. Theodor Helm spricht von einem Mangel an neuer melodischer Erfindung und tieferem psychologischen Interesse. Selten kommt es zu einer breit ausströmenden Melodie. Daß Strauß nicht in großen Instrumentalformen zu entwickeln versteht, verrät gleich das Vorspiel. Ein zusammenhangloses Potpourri, in dem ein Marsch am meisten ins Gehör fällt. In der Aufführung überragte die Renard sämtliche Darsteller. Der Erfolg des Walzers war ihr zu danken, »wie sie sich wiegte und wie sie sang, diese schöne Eva, das war ein doppelter Schmaus für Auge und Ohr«. Die Ausstattung war bescheiden in den beiden ersten Akten, erhob sich zu blendender Pracht in den Kostümen und dem sonstigen Beiwerk der Festszenen des letzten Aktes. Das allgemeine Urteil über Strauß faßt Speidel in die Worte zusammen: »Ohne Zweifel wird man in die »Fledermaus« gehen, um sich von »Ritter Pasman« zu erholen«.

Ähnlich wie Strauß ging es den übrigen Komponisten des Jahres. Wir befinden uns überhaupt im Jahre der Enttäuschungen. Strauß, Massenet und Mascagni traten mit neuen Werken vor das Publikum und keiner erfüllte die Hoffnungen, die man nach den ersten Werken an sie geknüpft hat. Nur die beiden andern Novitätenkomponisten des Jahres, Ignaz Brüll mit seinem »Gringoire« (4. Oktober 1892) und Schütt mit »Signor Formica« (19. November 1892) enttäuschten nicht, weil man von vornherein nicht viel von ihnen erwartete. Von Massenet gelangte die Oper »Werther« am 16. Februar 1892 zur überhaupt ersten Aufführung, was um so merkwürdiger war, als sie schon 1886 komponiert wurde und seither nicht einmal in Frankreich auf die Bühne kam. Seit den großen Erfolgen von »Manon« sah man der neuen Oper begreiflicherweise mit erhöhtem Interesse entgegen. Schon bei der Generalprobe war das Haus beinahe voll. Alles, was sich zur Kunst und Literatur zählen durfte, war anwesend. Aber auch die zahlreichen Freunde und Verehrer des Gastes fehlten nicht bei dieser Vorfeier. Vom Hofe erschien Erzherzog Wilhelm, Erzherzogin Elisabeth, außerdem General Neipperg und Feldzeugmeister Beck. Frankreich war durch einen ganzen Stab von Journalisten, Musikern und Zeichnern vertreten. Man sah auch den Musikverleger Heugel und Camill Dreyfuß. Die Musik hat, wie gesagt, enttäuscht. Vor allem bedauerte man den Mangel an individueller Charakteristik. Der Stil der Melodien war kaum verschieden von denen »Manons«, obgleich schwächer in der Erfindung. Mit Recht bemerkte Speidel: »Manon und Lotte, zwei Charaktere und eine Musik«. »Frau Forster (Sophie) ist um zehn Jahre jünger und 90 Prozent hübscher geworden«, seit sie Frau ist. »Wir als Werther griffen herzhaft zu und ersparten uns die Geschichte mit Lotte. Die Renard war nicht das echte Bild der deutschen Lotte, aber ganz die ins Französische übersetzte Dame«. Van Dyck als Werther war sehr gut. Mit der Kraft seines Spiels und dem Glanz seines Organs täuschte er hinweg über die Äußerlichkeit seiner Erscheinung, die zum sentimentalen Werther nicht paßte. Wie ein heller freundlicher Sonnenstrahl leuchtete Frau Forster in die Oper hinein. Massenet erschien vor dem Vorhang, drückte der Renard dankend die Hand und küßte das jüngste Amtmannskind vor dem Publikum. Theodor Helm war von der Aufführung entzückt, weniger von dem Werke selbst. Er erkannte sofort, daß Werther nicht die Zugkraft von »Manon« haben werde, erwähnt aber auch, daß es unmöglich sei, eine poetischere, rührendere, herzinnigere Lotte zu finden als Fräulein Renard. Neben ihr war Van Dyck ein temperamentvoller, hinreißender Werther. Er hat sich übrigens kurze Zeit nach der Aufführung des Werthers auch als Textdichter hervorgetan, indem er die Handlung eines Balletts dichtete, zu dem Massenet die Musik schrieb. Es war »Das Glockenspiel« (21. Februar 1892). Die Handlung dieses kleinen Balletts ist sehr einfach. Karl soll ein Glockenspiel beim Einzug des Herzogs Philipp von Burgund ertönen lassen; nun ist er zur Zeit des Einzugs mit dem Mechanismus nicht fertig, aber der heilige Martin hilft ihm und läßt das Spiel von zwei Engeln schlagen. Zwei Gegner Karls, die nun auf den Turm eilen und das Werk zerstören wollen, werden in Stein verwandelt und müssen am nächsten Tag beim Einzug als Statuen das Spiel schlagen. Karl ist gerettet und erhält seine Braut. Massenet entwickelte in der Musik eine geistreiche Orchestersprache, aber wenig Melodie und Schwung; er enttäuschte namentlich in der Komposition des Glockenspiels selbst, das nur als bedeutungsloses Hämmern ertönt. Somit erreichte


Ellen Forster als Sophie in »Werther«.

auch dieses Ballett bei weitem nicht den Erfolg von »Manon«. Noch größer war die Enttäuschung bei der Oper von Mascagni »Freund Fritz« (30. März 1892), die Hans Richter dirigierte. Man wollte sich im Anfang gar nicht eingestehen, wie sehr der Komponist der »Cavalleria« in seiner Schöpferkraft zu-

ar das
. Aber

l fünf
lungs-
:s des
. Wir

ffuhrung
he) von
: Braut«
cöniglich
National-
)4. Vor-
erste in
Kapell-
Fräulein
d Hesch
2. Juni
(mit den
, Hesch,
itt und
Leitung
lodrama
ıs Braut-
metanas

eröffnete
Lemberg
, roman-
Wolski,
niuszko
Bariton:
Sopran:
gent Ja-
sterhof«,
xt von
St. Mo-
ıle Sing-
oralen«,
amiński,

damals
Signore
ın den
Evviva«
r Probe,
heurem
stellung
24. Sep-
ei Akte,
parzers

Ballette,
uß, das
auf rein
hlenen,
chenden
zu sein.

K. K. Hof-Operntheater.

Dinstag den 16. Februar 1892. 44. Vorstellung im Jahres-Abonnement.

Anfang um 7 Uhr.

Zum erstenmal:

Werther

(nach Goethe.)

Lyrisches Drama in 3 Akten (4 Bildern) von Ed. Blau, Paul Milliet und Georges Hartmann.
Deutsch von Max Kalbeck. Musik von **J. Massenet.**

Werther	Hr v. Dyck	Sophie,	Fr Forster
Albert	Hr. Neidl	Fritz,	Frl Mayr
Der Amtmann	Hr Mayerhofer	Max,	Frl Massaneh
Schmidt, Freunde des	Hr Schittenhelm	Hans, Kinder des Amtmannes	Frl. Wallnöfer
Johann, Amtmannes	Hr. Felix	Karl,	Melanie Tauer
Brühlmann	Hr. Stoll	Gretl,	Marie Tauer
Käthchen	Frl. Karlona	Clara,	M. Fröhlich
Lotte, Tochter des Amtmannes	Frl. Renard	Ein Bauernbursch. Ein Bote, Einwohner von Wahlheim, Ballgäste, Musikanten.	

Die Handlung spielt in der Umgegend von We..lar in der Zeit vom Juli bis Dezember 1772
Costüme nach Zeichnungen von Fr. Gaul. Die neuen Dekorationen von den k. k. Hoftheatermalern H. Burghart und A. Brioschi.
Das Textbuch ist an der Kasse für 40 kr zu haben

Der freie Eintritt ist ohne Ausnahme aufgehoben.

Kassa-Eröffnung 6 Uhr. Anfang 7 Uhr. Ende gegen 1/2 10 Uhr.

Mittwoch den 17 Rouge et noir. Hierauf Cavalleria Rusticana.
Donnerstag den 18 Die Meistersinger von Nürnberg „Walther Stolzing" Herr **Andreas Dippel** vom Stadttheater in Bremen als Gast.
Freitag den 19. (Zum zweitenmal.) Werther.
Samstag den 20 Der Maskenball. Hierauf: Die Puppenfee
Sonntag den 21 Der Barbier von Bagdad Hierauf (zum erstenmal). Das Glockenspiel.
Montag den 22. (Zum drittenmal:) Werther

Falls eine angekündigte Vorstellung **abgeändert** werden sollte, kann von den für dieselbe gelösten Karten auch zur Ersatzvorstellung Gebrauch gemacht, oder der dafür entrichtete Betrag, jedoch **spätestens am Tage der Vorstellung bis halb 7 Uhr Abends** (resp. eine halbe Stunde vor dem für Beginn der Vorstellung angesetzten Zeitpunkt) **bei sonstigem Verlust des Anspruches** an der Kassa zurückverlangt werden.

Preise der Plätze:

Eine Loge Parterre oder I. Galerie	fl. 25.	Ein Sitz Parquet 1. Reihe	fl. 5.—	Ein Sitz III. Galerie 2. Reihe	fl. 2.—
Eine Loge II. Galerie	fl. 15	Ein Sitz Parquet 2. bis 4. Reihe	fl. 4.—	Ein Sitz III. Galerie 3. bis 4. Reihe	fl. 1.30
Eine Loge III. Galerie	fl. 10.	Ein Sitz Parquet 5. bis 9. Reihe	fl. 3.50	Ein Sitz IV. Galerie 1. Reihe	fl. 1.50
Ein Logensitz Parterre oder I. Galerie	fl. 6	Ein Sitz Parquet 10. bis 13. Reihe	fl. 3.—	Ein Sitz IV. Galerie 2. bis 6 Reihe	fl. 1.30
Ein Logensitz II. Galerie	fl. 4.—	Ein Sitz Parterre 1. Reihe	fl. 3.—	Eintritt in das Parterre (nur Herren gestattet)	fl. 1.—
Ein Logensitz III. Galerie	fl. 3.—	Ein Sitz Parterre 2. bis 4. Reihe	fl. 2.50	Eintritt in die III. Galerie	fl. —.80
		Ein Sitz III. Galerie 1. Reihe	fl. 2.50	Eintritt in die IV. Galerie	fl. —.60

Zu jeder im Repertoire angekündigten Vorstellung erfolgt Tags vorher bis 1 Uhr Nachmittags die Ausgabe der Stammsitze; von 2 bis 5 Uhr Nachmittags der allgemeine Vorverkauf der restirenden Logen und Sitze gegen Entrichtung der Vorkaufsgebühr.

Diese beträgt je 3 fl. für eine Loge im Parterre oder I. Rang; 2 fl. für eine Loge der II. Galerie; 1 fl. für eine Loge der III. Galerie; 1 fl. für einen Fauteuil im Parquet 1. Reihe; 50 kr für die Sperrsitze im Parquet 2. bis 13. Reihe, im Parterre und in der 1. Reihe der III. und IV. Galerie; 30 Kreuzer für alle übrigen Galeriesitze

k. k. Hoftheater-Druckerei. I. Wollzeile 17.

Ähnlich wie Strauß ging es den übrigen Komponisten des Jahres. Wir befinden uns überhaupt im Jahre der Enttäuschungen. Strauß, Massenet und Mascagni traten mit neuen Werken vor das Publikum und keiner erfüllte die Hoffnungen, die man nach den ersten Werken an sie geknüpft hat. Nur die

beiden
1892)
herein
zur üb
und se
man c
war d
Aber
Hofe c
meiste
durch
Journ
Zeichn
auch
Heuge
Die M
enttäu
dauer
indivi
Der S
kaum
»Man
cher
Recht
»Man
Chara
»Frau
freunc
drück
Helm
nicht
rühren
voller
als Te
schrie
einfac
ist er
läßt c
Werk
Statu
eine g
Komp

auch dieses Ballett bei weitem nicht den Erfolg von »Manon«. Noch größer war die Enttäuschung bei der Oper von Mascagni »Freund Fritz« (30. März 1892), die Hans Richter dirigierte. Man wollte sich im Anfang gar nicht eingestehen, wie sehr der Komponist der »Cavalleria« in seiner Schöpferkraft zurückgegangen war. Die Kritik behandelte ihn ungemein freundlich und das Publikum ließ sich sogar das kleine Intermezzo der Oper wiederholen, offenbar aus alter Anhänglichkeit für derartige Stücke. Aber der Mißerfolg war doch nach wenigen Vorstellungen unverkennbar.

Das bedeutendste Ereignis des Jahres spielte sich im Sommer im Prater ab, wo während fünf Monaten eine Musik- und Theaterausstellung stattfand. Die neuen Opern, die in diesem Ausstellungstheater gegeben wurden, übten einen nachhaltigen Einfluß aus auf die Gestaltung des Repertoires des Hofoperntheaters, obgleich anfangs die Kritik, namentlich Speidel, diesen Einfluß bezweifelte. Wir wollen deshalb mit einigen Worten die Tätigkeit des Ausstellungstheaters charakterisieren.

Die Eröffnungsvorstellung des Ausstellungstheaters im Prater fand am 7. Mai 1892 statt mit einem Gastspiel des Deutschen Theaters zu Berlin unter der Direktion von Adolph L'Arronge. Zuerst wurde Beethovens Ouvertüre »Die Weihe des Hauses« vom Ausstellungsorchester unter H. Grädeners Leitung gespielt. Dann folgte eine Aufführung von Goethes »Stella« und »Die Mitschuldigen«. Geplant war ursprünglich eine Festvorstellung unter Mitwirkung der Wolter und Sandrock, als aber diese nicht zustande kam, dachten die Leiter des Ausstellungstheaters, Jauner-Thalbot, daran, die Namen Nestroy, Anzengruber und Strauß auf das Programm zu bringen. Nachdem auch dieser Plan gescheitert war, half das Ensemble des Deutschen Theaters in Berlin in der genannten Weise aus. Ein glücklicher Stern war es also nicht, unter dem das Unternehmen eröffnet wurde. Aber der Verlauf der Vorstellungen war erfolgreicher, als es der Anfang erwarten ließ. Schauspielvorstellungen (in verschiedenen Sprachen) und Konzerte aller Art folgten. Endlich am 1. Juni fand die erste Aufführung (in tschechischer Sprache) von Smetanas »Die verkaufte Braut« statt, Gastspiel des königlich böhmischen Landes- und Nationaltheaters in Prag (die 204. Vorstellung der Oper, die erste in Wien) unter Leitung des Kapellmeisters Adolf Čech. (Fräulein Vesely, Herr Krössing und Hesch in den Hauptrollen.) Am 2. Juni folgte Dvořáks »Dimitrij« (mit den Herren Florjanski, Hynek, Hesch, den Damen Petzold-Sitt und Förster-Lauterer unter Leitung Angers), am 3. ein Melodrama von Zdenko Fibich »Pelops Brautwerbung«, am 5. Juni Smetanas »Dalibor«.



Lola Beeth als Susel in »Freund Fritz«.

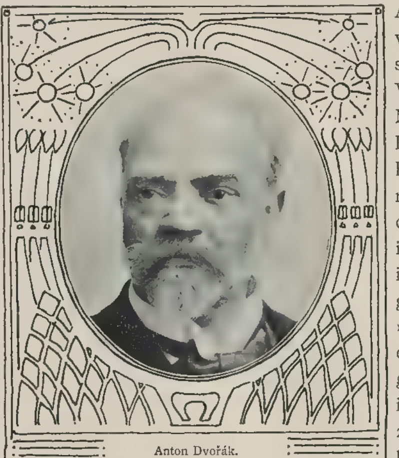
Am 10. September eröffnete die polnische Oper aus Lemberg ihr Gastspiel mit »Halka«, romantische Oper, Text von Wolski, Musik von Stanislaus Moniuszko (Tenor: Filippi-Myszuga, Bariton: Borkowski, dramatischer Sopran: Fräulein Pawlikow, Dirigent Jarecki). Ihr folgte »Der Geisterhof«, romantische Oper, Text von Checiński, Musik von St. Moniuszko, sowie das nationale Singspiel: »Krakowiaken und Goralen«, in einem Akt, Text von Kamiński, Musik von Kurpiński. Unter den Gästen erregte namentlich Herr Eduard de Reszke mit seiner imponierenden Baßstimme berechtigtes Aufsehen.

Am 15. September gab man »L'amico Fritz« in italienischer Sprache unter Mascagnis persönlicher Leitung. Der beliebte Komponist, der damals in Wien auf der Höhe seines Ruhmes stand, wurde von allen Seiten bejubelt, die Aufführung aber (mit dem Signor de Lucia, Sottolana, den Signore Torresella und Zanon) blieb weit hinter der deutschen Interpretation des Hofoperntheaters zurück. Der Komponist war in der Ausstellung und in den benachbarten Bierhallen unausgesetzt Gegenstand unablässiger Aufmerksamkeit, besonders von seiten der Damen, die ihn unaufhörlich mit »Evviva« begrüßten und mit Bitten um Autogramme belästigten. Selbst Direktor Jahn gab Mascagni einen Beweis seiner Verehrung, indem er ihn bei der Probe, nach dem Intermezzo, vor dem zahlreich versammelten Publikum umarmte und küßte. Am 17. September gab man, abermals unter ungeheurem Enthusiasmus, Leoncavallos »Pagliacci« (Othon Nedda; Garulli Canio; Beltrami Tonio; Daddi Peppo; Sottolana Silvio). — Eine weitere Vorstellung brachte »Il Birichino« (ein Akt) von Leopoldo Mugnone und die unvermeidliche »Cavalleria rusticana« mit der Bellincioni und Stagno. Am 24. September fand eine dreiaktige Oper »La Tilda«, Text von Graziani, Musik von Francesco Cilèa, wenig Anklang. Etwas besser: »Mala vita«, drei Akte, Text von Daspuro, Musik von Umberto Giordano und »La danza esótica« von Mascagni. Ungarische Schauspielvorstellungen (darunter Grillparzers »Medea« in ungarischer Sprache) beschlossen am 7. Oktober die Theatervorstellungen der Ausstellung.

Zwischen den tschechischen, polnischen und italienischen Opernvorstellungen gab es französische, italienische und deutsche Schauspiele, auch Ballette, meist von Mitgliedern der Wiener Hofoper dargestellt. Unter diesen war »Die Donaunixe« von Otto Thieme, Musik nach Motiven von Johann Strauß, das am häufigsten gegebene Werk. Künstlerisch am bedeutendsten war jedoch »Der verlorene Sohn« von Michel Carré fils, Musik von Wormser, der auf rein pantomimischem Wege eine dramatisch aufgebaute Handlung zur Darstellung brachte. Von Komponisten war neben den genannten Saint-Saëns erschienen, auch Tschaikowsky fand sich ein. Er kam aber gerade zur Zeit des Mascagni-Rummels und wurde in den Tagen des alle Gemüter ausschließlich beherrschenden italienischen Enthusiasmus so wenig beachtet, daß er unwillig über die erfahrene Vernachlässigung Wien verließ, ohne vor das Publikum getreten zu sein.

Der Einfluß des Ausstellungstheaters auf das Wiener Opernrepertoire war von ungeheurer Bedeutung. Man wunderte sich zunächst, daß es erst dieses außerordentlichen Anlasses bedurfte, um den Opern von Smetana und Dvořák in Wien Gehör zu verschaffen, daß neben Mascagni auch ein Leoncavallo bestehe, der in Italien nicht weniger bekannt als sein preisgekrönter Landsmann, in Wien noch nicht aufgeführt war. Jahn mußte nicht wenige Vorwürfe hören über Vernachlässigung des Repertoires, er mußte sich auch wohl oder übel dazu bequemen, die erfolgreichen Novitäten des Ausstellungstheaters in sein Haus herüberzunehmen. Es waren nicht die schlechtesten Erfahrungen, die er mit ihnen gemacht hat, aber die empfindlichsten Kritiken, die er ihretwegen entstehen sah.

Die festlichen Tage der Ausstellung waren kaum vergangen, als die Direktion den dort erhaltenen Anregungen nachgab. Sie führte am 7. Jänner 1883 Mascagnis »Die Rantzau« auf. Der erste Akt ließ das Publikum kühl, aber nach dem zweiten brach, namentlich infolge der Glanzleistung Ritters, ein Sturm von Beifall los. Am Schluß wurde Jahn, der die Oper dirigierte, gerufen. »Das Werk, das freilich die Klaue des Musikers mehr als einmal zeigt, leidet an dem Mißverhältnis zwischen der durchaus tragisch gespannten Musik und dem ländlichen Stoff. Dieser alte Stoff ist nicht umzubringen und wirkt schon an und für sich. Ritter und Reichenberg stellten das feindliche Brüderpaar dar und Ritter erhob sich zu einer Bedeutung, die eine ganz neue Zukunft des Künstlers in Aussicht stellte«.


Anton Dvořák.

Eine direkte Folge der Vorstellungen im Ausstellungstheater war auch die Aufführung des »Bajazzo« von Leoncavallo. Die Besetzung war folgende: Canio Van Dyck; Nedda Fräulein Mark; Tonio Herr Ritter; Peppo Herr Dippel; Silvio Herr Neidl; Hans Richter dirigierte. Selten hat man solche Beifallsstürme erlebt, wie in dieser Premiere. »Die Oper ist im wesentlichen eine Steigerung und Übertreibung der »Cavalleria rusticana«, die einem stärkeren Talent angehört und der die Initiative im italienischen Verismus zuzuschreiben ist. In der Kolombinen-Komödie des Stückes spürt man den Meister«. Sämtliche Darsteller waren ausgezeichnet, insbesondere trat Fräulein Mark mit der neuen Rolle der Nedda unter die ersten Künstlerinnen der Hofoper. Leoncavallo selbst gestand, daß sie seine beste Nedda gewesen sei. »Sie ergänzte die zierliche Soubrette durch dramatischen Gesang und war bewundernswert in den Übergängen vom Spielerischen zum Tragischen und von hier wieder zurück«.

Da die Italiener nun wieder einmal festen Fuß gefaßt hatten, brachte man im Frühjahr durch eine italienische Gesellschaft auch die neue Oper Verdis »Falstaff« (21. Mai 1893) zur Aufführung. Das Publikum befand sich in gehobener Stimmung, Mitglieder des Hofes waren in großer Zahl anwesend. Man sah glänzende Toiletten, kostbare Juwelen. So groß wie vor dem »Othello« waren die Erwartungen nicht. Aber die Oper erzielte einen geräuschvollen äußeren Erfolg, der insbesondere dem Dirigenten Mascheroni und Herrn Maurel in der Titelrolle zu danken war. Die übrige Besetzung war folgende: Falstaff Signor Maurel; Ford Signor Pini-Corsi; Fenton Signor Garbin; Dr. Cajus Signor Peroli; Bardolfo Signor Pelagaldi-Rosetti; Pistola Signor Arimondi; Mrs. Ford Signora Zilli Emma; Nanetta Signora Stehle; Mrs. Quickly Signora Pini-Corsi; Mrs. Page Signora Guerrini. Einzelne Nummern fanden besonderen Beifall; Pini-Corsi wiederholte seine Eifersuchtsarie und Maurel mußte das berühmte »Quand' ero paggio« sogar dreimal wiederholen, Signora Stehle wiederholte das Elfenliedchen. Die

Aufführung konnte nicht exakter, kunstverständiger und mit größerer Empfindung erfolgen, als es der Fall war. Das Publikum war von dem Hauptdarsteller Maurel so enthusiasmiert, daß sich einige begeisterte Zuhörer nach der Vorstellung beim Bühneneingang einfanden und dem Künstler Ovationen brachten. Der Dirigent erklärte, daß er die liebenswürdige Gastfreundschaft nie vergessen werde, mit welcher er von dem Wiener Orchester aufgenommen worden sei. Die Kritik lobte, wo sie konnte, glaubte überall Richard Wagner als Verdis Vorbild zu sehen, gelangte aber nirgends zu einer offenen, von Herzen kommenden Zustimmung. Die Oper wurde nach wenigen Wiederholungen vom Repertoire abgesetzt.

Bei dieser Gelegenheit sei bemerkt, daß die Wiener Hofoper (altes und neues Haus) bis 1894 im ganzen 21 Werke Verdis zur Aufführung brachte, nämlich: »Nabuco«, »Hernani«, »I due Foscari«, »I Lombardi«, »Attila« (fragmentarisch), »I Masnadieri«, »Macbeth«, »Luisa Miller«, »Rigoletto«, »Trovatore«, »Traviata«, »Giovanna d'Arco«, »Sizilianische Vesper«, »Arnoldo«, »Maskenball«, »Forza del destino«, »Aïda«, »Requiem«, »Simone Boccanegra«, »Othello«, »Falstaff«. Diese Werke wurden an 1205 Abenden aufgeführt.

Als Nachspiel zu den Vorstellungen des Ausstellungstheaters erfolgten vom 21. Mai 1893 an im Theater an der Wien Aufführungen der »Verkauften Braut«, zugleich ein Gastspiel des böhmischen Volkstheaters in der Josefstadt mit den Schauspielen »Voynarka«, »Die Wassergenossenschaft«, »Jörgens Vision« (Tyl), »Die Frau Majorin« (Spazinsky), »Der Dudelsackpfeifer von Strakonitz« bei schwachem Besuch und geringem künstlerischen Erfolg.

Am 3. Juni 1893 begann eine italienische Stagione im Theater an der Wien: »I Pagliacci«, »Flora Mirabilis« (Samara), »Festa a Marina« (Coronaro), »Mala Vita« (Giordano), »Il piccolo Haydn« (Soffredini), »I Rantzau« (Mascagni), »L'amico Fritz«, »Cavalleria rusticana«.

Eine andre italienische Gesellschaft, an deren Spitze die Bellincioni und Signor Stagno standen, führten am 4. Oktober 1893 die Oper »A santa Lucia« von Pierre Antonio Tasca in zwei Akten auf. Das Werk bildete das gerade Gegenteil zu den Opern des italienischen Verismus. Der Text entstammt den neapolitanischen Volksszenen von Goffredo Cognetti. Die Oper hat ein Intermezzo, das aber seinem berühmten Vorbild aus der »Cavalleria« bedeutend nachsteht. Sie ist ehrlich, aber konventionell, nicht absichtlich häßlich, aber auch nicht schön. Am besten gefiel die Romanze von der toten Liebe, die von Mandoline und Gitarre begleitet wurde. Weit mehr als das Werk wurde die Aufführung geschätzt. Die Bellincioni stand an der Spitze. »Sprechendes Auge, beredtsame Hand. Sie ergänzt den Komponisten und wenn er einmal schlummert, weckt sie ihn auf«. Weniger gefiel Signor Stagno. Die übrigen Rollen waren mit den Herren Neidl und Felix, den Damen Forster und Kaulich besetzt, die sämtlich italienisch sangen.

Paula Mark als Santuzza in »Cavalleria rusticana«.

Bei den verunglückten Premieren des Jahres 1894 brauchen wir uns nicht länger aufzuhalten. Es war »Mirjam« von Heuberger (20. Jänner 1894), »Die Rose von Pontevedra« von Josef Forster (10. April 1894), die beim Preisausschreiben in Koburg mit dem ersten Preis gekrönt wurde. Ihr Schicksal erinnerte an den Ausspruch Blumenthals: »Je preiser eine Oper gekrönt ist, desto durcher fällt sie!« Nicht viel besser erging es im Herbst der Oper »Mara« von Ferdinand Hummel; natürlich wieder in einem Akt.

Sie behandelt das Schicksal einer Mutter, die ihr Kind zu opfern bereit ist für einen Gatten, der ihren Vater erschossen hat. Die Musik erinnerte an Wagner und Mascagni, gemischt mit Gounod. »Die Leistung der Schläger hätte die Oper retten können, wenn überhaupt etwas zu retten gewesen wäre«. Viel wichtiger als diese theatralischen Eintagsfliegen war die Einführung Smetanas in die Hofoper. Wieder eine direkte Folge der Theaterausstellung. Ungeschickterweise begann Jahn mit der Aufführung der Oper »Der Kuß« (27. Februar 1894). Text nach Karoline Swietly von Elise Grasno-Horska. Die Besetzung war folgende: Fedor Zarkow Herr Grengg; Marinka Fräulein Renard; Hannio Herr Schrödter; Janusch Herr Ritter; Brigitta Frau Kaulich; Klara Frau Forster; Stephan Herr Mayerhofer; ein Grenzaufseher Herr Schittenhelm. Jahn dirigierte. Kein Zweifel, daß die neue Oper Smetanas mit seiner »Verkauften Braut« nicht zu vergleichen war. Die Musik war vertieft und geläutert, aber nicht so ursprünglich wie in der »Verkauften Braut«. Der urwüchsige Humor fehlte vollständig. Trotzdem erfolgte nach jedem Akt stürmischer Beifall, der besonders dem Schlummerlied der Renard, der bedeutendsten Szene der ganzen Oper, und der Leistung Schrödters galt, dessen Gesang »wie heller Lerchenschlag« klang. Aber trotz alledem hat sich der Eigensinn Jahns bitter gerächt, der sich von der allgemeinen Meinung durchaus nicht die »Verkaufte Braut« einreden lassen wollte. Auch im Herbst des Jahres 1894 wurde eine neue Oper gegen den Willen Jahns auf Betreiben Hans Richters gegeben. Es war »Cornelius Schutt« von Smareglia (am 23. November 1894). Die Titelrolle sang Herr Van Dyck. Franz Hals Herr Grengg; Craesbecke Herr Neidl; Elisabeth Fräulein Beeth; Gertrud Fräulein Lederer; Kettel Frau Warnegg. Hans Richter dirigierte. Die Musik wurde mit gemischten Gefühlen aufgenommen. Speidel lobte hauptsächlich den dritten Akt: »Der Frühling grünt und blüht in dieser Musik und auf den schwankenden Ästen sitzen schlagende Nachtigallen«. Theodor Helm berichtet, daß das Publikum erst nach dem zweiten Akt warm wurde. Smareglia sei ein Eklektiker im besten und edelsten Sinne des Wortes. Dem Orchestergespinst gegenüber komme die Gesangsstimme zu kurz. Nur der dritte Akt sei vom Anfang bis zum Ende meisterhaft. Alles in allem sei »Cornelius Schutt« ein Werk, »das wegen der Musik auf dem Spielplan erhalten zu werden verdient«. Hanslick sagt von Smareglia, er neige zum Weichen, Sentimentalen, Schwärmerischen; aber er sei schwerblütig, temperamentlos und von dürftiger Erfindung. Er vermißte in der Musik die nationale Charakteristik, ohne zu sagen, wie Smareglia die Holländer hätte musikalisch charakterisieren sollen. Den Eindruck der Oper bezeichnet er als achtungsvolle Langweile, konstatiert aber, sie sei beifällig aufgenommen und zum Schluß sogar demonstrativ applaudiert worden. An eine Ausbeutung des Erfolgs der Oper war nicht zu denken, denn Jahn hatte schon für den 18. Dezember 1894 die erste Aufführung von Humperdincks »Hänsel und Gretel« bestimmt, die nach »Manon« und der »Cavalleria« den größten Erfolg der Direktionsperiode Jahns bezeichnete. Die erste Besetzung war die folgende: Peter Herr Ritter; Gertrud Frau Kaulich; Hänsel Fräulein Renard; Gretel Fräulein Mark; Knusperhexe Fräulein Lehmann; Sandmännchen Fräulein Abendrot; Taumännchen Fräulein Lederer. Alle Blätter konstatieren den durchschlagenden Erfolg, wie ihn seit Wagner in Wien kein andrer deutscher Komponist hatte. Das Publikum gab durch massenhaften Besuch der Vorstellungen sein Wohlgefallen an dem Werke zu erkennen.



Friedrich Smetana.

Speidel konstatiert, daß sich eine besondere Originalität bei Humperdinck nicht geltend mache, daß aber die beständigen Anklänge an Volkslieder die Popularität des Werkes fördern. Bewunderungswürdig sei die polyphone Kunst des Komponisten; und während die meisten Kritiker in der reichen Polyphonie einen unpassenden Gegensatz zur einfachen Handlung erblickten, betonte Speidel mit Recht, daß gerade in diesem Gegensatz zwischen komplizierter Mache und einfachem Inhalt der Hauptreiz des Werkes bestehe. Auch Theodor Helm betont, daß die Volkslieder des kontrapunktischen Hintergrunds bedürfen, um den anspruchsvollen, in Wagners Prinzipien erzogenen Zuhörern Interesse einzuflößen. Mit »Hänsel und Gretel« habe die deutsche Oper aus ihrer eigensten Natur heraus ein Zugstück gewonnen, das es mit jeder fremdländischen Konkurrenz, und trüge sie den glänzendsten Namen, getrost aufnehmen kann. (Hat sich leider nicht bewahrheitet.) Nur Hanslick glaubt, daß die Naivität des Kindermärchens sich gegen den durchaus reflektierten Wagner-Stil sträube. Er zitiert den Ausspruch Siegfried Wagners, daß »Hänsel und Gretel« die bedeutendste deutsche Oper seit »Parsifal« sei und bedauert nur, daß dieser Ausspruch richtig sei. So sehr nun die Meinungen über das Werk auseinander gingen, so vollkommen vereinigten sie sich in dem Lob der Darstellung. »Die Renard singt wie eine Nachtigall, die Mark wie eine Lerche«. (Speidel.) »Mark und Renard waren das reizendste, lieblichste Kinderpaar, das wohl noch je auf der Opernbühne gehört und gesehen wurde. Es ließe sich über die vielen köstlichen, einzelnen Züge ein ganzes Buch schreiben«. (Theodor Helm.) »Kein Lob ist zu groß für den Geist, mit dem Mark und Renard ihre Aufgabe erfaßten und für die reizenden Details, mit welchen sie dieselbe verschwenderisch ausgeschmückt haben. Welche besser sei? Beide«. Auch Herr Ritter und insbesondere Frau Lehmann fanden allgemeine Anerkennung. Nach Schluß des zweiten Akts und zu Ende der Oper erschien Humperdinck mit Jahn und den Darstellern vor dem Vorhang. »Hänsel und Gretel« war der letzte und bedeutendste Erfolg dieser Direktionsperiode.

Im Jahre 1895 versuchte es Jahn wieder mit einer Oper von Smetana, und wieder ging er achtlos an dessen Hauptwerk, der »Verkauften Braut«, vorüber. Er brachte »Das Geheimnis« (27. März 1895). Die Oper wurde nicht unfreundlich aufgenommen. Die Hervorrufe waren aber weit davon entfernt, stürmisch zu sein. Leichte Mozartsche Formen umgeben einen matten musikalischen und dichterischen Inhalt. Dieser besteht darin, daß Hagedorn (Herr Ritter) einen Schatz sucht und auf dem Wege dahin durch einen unterirdischen Gang in das Gemach seiner Braut gerät und diese als den wahren Schatz erkennt. Dieselbe Handlung hat bekanntlich Offenbach viel einfacher in seiner »Hochzeit bei Laternenschein« behandelt, und war in dem kleinen Einakter auch unterhaltender als Smetana in drei langen Akten. Die Aufführung hatte doch den einen Vorteil, daß es nicht mehr möglich war, dem Hauptwerk des böhmischen Komponisten auszuweichen, das 1896 trotz alles Sträubens des Direktors doch in das Repertoire aufgenommen werden mußte. Zuvor galt es aber noch eine andre Novität heraus zu bringen, gegen die sich Jahn unbegreiflicherweise auch die längste Zeit ablehnend verhielt. Er war eben durch seine lange angestrengte Tätigkeit schon amtsmüde geworden, hatte wiederholt heimlich um seine Entlassung gebeten und war weder körperlich noch geistig den aufreibenden Aufgaben der Direktionsführung gewachsen. Mit Mühe und Not gelang es, ihm die Zustimmung zur Aufführung des »Evangelimann« von Kienzl abzuringen. Sie fand am 11. Jänner 1896 statt. Die Besetzung war folgende: Friedrich Engel Herr Reichenberg; Martha Fräulein von Ruttersheim als Gast (da sowohl Fräulein Mark als Frau Forster krank waren); Magdalena Fräulein Walker; Johannes Freudhofer Herr Reichmann; Matthias Freudhofer Van Dyck; Jahn dirigierte. Die Oper wurde mit warmem Beifall aufgenommen. Wie überall wirkte sie auch in Wien ungemein ergreifend auf das Publikum. Namentlich gegen Schluß der Oper wurden mehr Tränen vergossen als in irgendeiner andern Oper der letzten 30 Jahre. Rührselig nannte man den Text, ungeschickt, biedermaierisch und was sonst noch daran ausgesetzt werden konnte. Nur der positive Vorzug, der zweifellos vorhanden war, wurde anfangs kaum beachtet.


Karl Grengg als »Hagen«.

Die Musik hat viele Mängel, aber gerade die Grundstimmung des Werkes, das Beste, was der »Evangelimann« enthält, charakterisiert sie ausgezeichnet. Theodor Helm nennt sie ein Kompromiß zwischen Wagner und Mascagni. Speidel behauptet, sie sei nach dem Prinzip der unendlichen Melodie,

aber ohne melodische Erfindung gemacht. Kienzl schalte mit »Lohengrin« und »Tannhäuser« wie mit seinem Eigentum. An dramatischen Zügen und an starkem Pulsschlag sei die Oper unendlich arm. Um die Aufführung machten sich insbesondere Herr Van Dyck als Evangelimann und Fräulein Walker (mit dem populären Lied »O, schöne Jugendtage«) verdient.

Es dürfte nicht überflüssig sein zu erwähnen, daß die Handlung nach einer Erzählung des Polizeikommissärs Meißner verfaßt ist, dieser aber, wie es sich herausstellte, selbst schon gedichtet und den wahren Tatbestand nach seiner Phantasie gestaltet hat. Die zugrunde liegende wahre Begebenheit ist folgende: Unter dem in der Oper erwähnten Kloster St. Otmar (ein frei erfundener Name) ist das Stift Göttweih gemeint. Ein Benediktiner dieses Klosters entsprang Mitte der vierziger Jahre nach Angabe des Stiftsprälaten von Göttweih Adalbert Dschingel aus dem Kloster, da er sich in die Tochter des Schullehrers verliebt hatte, und diese Tochter stürzte sich aus Kränkung über die verweigerte Zustimmung der Eltern zur Ehe vom Felsen der Ruine Hollenburg (bei Krems) in die Donau. Alle übrigen Zutaten, die Meißner erzählt, sind seine eigene Erfindung. Richtig ist nur noch, daß jener Priester nach dem Tode seiner Geliebten nach Wien ging und dort als Evangelimann, das heißt als ein das Evangelium gegen Entgelt vorsingender Bettler, die Höfe der Wiener Häuser durchzog und in dieser Stellung bis zum Ende seines Lebens verblieb. (Deutsche Zeitung.)

Der Erfolg des »Evangelimann« reichte noch weit über das Jahr 1896 hinaus. Die folgende Novität »Walther von der Vogelweide« (28. Februar 1896) von Albert Kauders, brachte es nur zu einem schwachen Achtungserfolg. Theodor Helm hatte Recht, als er behauptete, es werde dieser zweiten Kritiker-Oper (Kauders war Musikreferent des »Fremdenblatt«) ein noch kürzeres Dasein beschieden sein als der ersten (»Miriam« von Heuberger).


Wilhelm Kienzl.

Endlich erschien am 21. März eine neue Oper von Goldmark »Das Heimchen am Herd«, Text nach Dickens von Willner. Die Besetzung war folgende: John Herr Ritter; Dot Fräulein Renard; May Fiendling Fräulein Abendroth; Blummer Herr Schrödter; Tackleton Herr Reichenberg, das Heimchen Frau Forster. Auch zu dieser Oper stellte sich Publikum wie Kritik in das schon oft erwähnte bekannte familiäre Verhältnis. Goldmark, der schon im »Merlin« die Selbständigkeit verloren hatte und Wagner nachahmte, schwankte im »Heimchen« zwischen so vielen Vorbildern und so vielen Stilperioden, daß man nicht mehr wußte, wem der Komponist eigentlich angehöre. Von Dittersdorf durch alle Volkslieder und alle Kunstwerke hindurch bis zum modernen Csardas konnte man alle musikalischen Stile heraushören. Es gab Trivialitäten in der Musik, die kaum in der Operette hätten Platz finden sollen. Jahn verstand es, alle diese einander widerstrebenden Elemente zusammenzufassen und so effektvoll herauszuputzen, daß der Komponist nach dem zweiten Akte gerufen und das Vorspiel zum dritten Akte sogar wiederholt wurde.

Im Herbste entschloß sich die Direktion, der seit langem gegebenen Anregung zu folgen und Smetanas »Verkaufte Braut« aufzuführen [1] (4. Oktober 1896). Im Vordergrund der Darstellung stand Fräulein Mark als Marie, deren vortrefflichem Spiel und herrlichem Gesang ein Teil des Erfolgs zu verdanken war. Ihr zur Seite stand Schrödter als Hans und Hesch als Heiratsvermittler Kecal. Beide ausgezeichnet in ihrer Art. Insbesondere entdeckte man in Herrn Hesch einen trefflichen Vertreter für das seit langem verwaiste Fach eines Baßbuffo, zu dem er mit seinem natürlichen theatralischen Talent, seinem urwüchsigen Humor besonders geeignet schien. Das Orchester (Kapellmeister Fuchs) hätte eine feinere Führung vertragen. Es hätte dann sorgfältiger nuanciert und nicht so manche zarte Blüte der Musik mit dickem

[1] In der Übersetzung von Max Kalbeck, der auch die Rezitative neu komponierte. Smetana hatte die »Verkaufte Braut« ursprünglich auf den deutschen Text von Züngel komponiert (Klavierauszug bei Urbanek in Prag), da er der tschechischen Sprache (Text von Sabina) nicht genügend mächtig war.



Anton Brioschi, Dekoration zu Kienzls »Evangelimann«, II. Akt.

Blech umhüllt. Mit der Inszenierung konnte man nicht einverstanden sein. Man vermißte gleich im ersten Akt das charakteristische Bild des tschechischen Dorfes, mit seinen niederen Strohdächern und den breiten grellbunten Streifen am Sockel des Hauses. Die Dekoration trug vielmehr den Charakter einer eleganten französischen Sommerfrische als den des slawischen Dorfes. Aber auch in dieser Ausstattung war mit der »Verkauften Braut« endlich ein Werk gewonnen, das sich noch viele Jahre auf dem Spielplan erhielt.

Die nächste und letzte Novität dieser Direktionsperiode war »Der Chevalier d' Harmenthal« (27. November 1896). Es war auch die letzte, die Jahn selbst dirigierte, allerdings nur mehr mit halber Kraft. Es war Herrn Van Dyck zu verdanken, daß die Oper überhaupt angenommen wurde. Jahn hatte nicht viel Vertrauen zu ihr, aber Van Dyck wußte ihn mit dem Argument zu überreden, daß früher so manche französische Oper, die keinen Erfolg versprach, durch die Darstellung doch zu einem Kassenstück geworden war. Dasselbe erwartete man nun vom »Chevalier d' Harmenthal« (nach dem Roman von Alexander Dumas von Paul Ferrier, deutsch von Max Kalbeck, Musik von André Messager). Leider erfüllten sich die gehegten Erwartungen nicht. Das Publikum wollte sich nicht recht begeistern, nur Herr Van Dyck entfesselte im zweiten Bild eine spontane Beifallsbezeugung, während das Publikum im übrigen nicht mehr als den üblichen Höflichkeitsapplaus spendete.

Im Jahre 1897 war das musikalische Wien mit den Vorbereitungen zur Feier des hundertsten Geburtstages von Franz Schubert beschäftigt. Alle musikalischen Vereine waren daran beteiligt, und die Hofoper brachte zwei Opern des Komponisten zur Aufführung, den »Häuslichen Krieg« und die kleine Oper »Der vierjährige Posten« in einer Bearbeitung von Dr. Robert Hirschfeld (30. Jänner 1897). Der Bearbeiter hatte zwei Nummern aus andern Werken Schuberts herübergenommen und den gesprochenen Dialog in Rezitative verwandelt, bei denen er die Musik mit Motiven aus der Ouvertüre

ausstattete. Der einfache, anspruchslose Text Theodor Körners ist vielleicht selbst vom Dichter überschätzt worden, wenn er wünschte, »daß das Singspiel durchgängig wie ein Finale komponiert werden sollte«. Aber die Oper gefiel, zumal im Rahmen der Schubert-Feier das historische Interesse für sie überwog. Im »Häuslichen Krieg« sang Fräulein Renard den Knappen Udolin, den früher die Herren Walter und Müller sangen; ihr Duett mit Frau Forster war zwar herrlich zu schauen, blieb aber vom musikalischen Standpunkt aus ein zweifelhafter Gewinn, denn im Duett mit Isella singt Udolin die zweite Stimme, die beim Tenor tiefer lag, durch den Sopran aber um eine Oktave höher, also über der ersten Stimme gesungen wurde. Im weiteren Ensemble, in dem die Klänge des Frauen- und Männerchores so wirksam kontrastieren, singt Udolin unter den Männern, bei denen er jetzt als Sopran dominierte und die Reinheit des Klangkontrastes verdarb. Außerhalb der Hofoper erreichte die Schubert-Feier in einer Aufführung der Es-Dur-Messe des Komponisten durch die Gesellschaft der Musikfreunde, den Männergesangverein und das Opernorchester unter der Leitung Hans Richters ihren Höhepunkt.

Auffallend war in dieser Saison die Regsamkeit des Theaters an der Wien, das sich wieder einmal seiner großen Vergangenheit erinnerte und Opern aufzuführen begann. Schon am 1. September 1896 spielte man hier die Oper »Zanetto« in einem Akt von Mascagni. Trotz der glänzenden Darstellung der Bellincioni ohne Erfolg. Am 30. Oktober 1896 folgte »Der Dorflump«, Oper in drei Akten und vier Bildern, Text nach dem gleichnamigen Volksstück von Eduard Tóth, von Dr. Anton Varady, deutsch von Ladislaus von Neugebauer, Musik von I. Hubay. In Hubays Oper fiel der ungarische Nationalcharakter anfangs angenehm auf, aber er ermüdete mit der Zeit, da die ungarische Musik in ihren markanten Formen so bekannt war, daß das Werk den bestrickenden Reiz der Neuheit nicht mehr für sich hatte. Der Komponist hatte sich mit diesem ungarischen Charakter selbst eine unnötige Fessel auferlegt und zeigte in dem kurzen Intermezzo in dem dritten Bilde, einem reizenden Zwischenspiel von Holzbläsern und Violinen, daß er auch noch andere Künste sein Eigen nennt, als die Nachahmung ungarischer Melodien; aber gerade in diesem Stück hätte niemand vermutet, daß es die Aufgabe habe, eine Pusztastimmung auszudrücken. An der Aufführung merkte man, daß die Künstler des Theaters an der Wien jahrelang gewohnt waren, in der um diese Zeit sehr tief stehenden Operette zu singen. Man konnte nur bedauern, daß so viele schöne und ausreichende Stimmittel durch die fortwährende Anpassung an minderwertige Kunstwerke im Laufe der Zeit verdorben wurden. Am besten war noch Fräulein Pohlner, der eine längere Opernpraxis zu gute kam. Neben ihr sangen Herr Pagin, Streitmann, die Damen Frey und Stein. Am 30. April 1897 gab man hier »Den Rattenfänger von Hameln«, Oper in fünf Akten, Text nach Julius Wolffs gleichnamiger Dichtung von Hofmann, Musik von Neßler. Die Aufführung ließ manches zu wünschen übrig. Hätte die Direktion die Absicht gehabt, ihren im übrigen sehr willkommenen Versuch mit der Oper öfter zu wiederholen, so hätte sie einen stimmbegabteren Chor engagieren und das Orchester zu größerer Diskretion veranlassen müssen. Vor allem aber wäre die Ausbildung eines Ensembles nötig gewesen, dessen Mitglieder gewohnt waren, miteinander zu singen. Diesmal hatte man den Eindruck, als glaubte jeder Sänger, in der großen Oper müsse man noch einmal so laut singen als in der Operette. Bei diesem Bestreben, jeden Rivalen in Grund und Boden zu singen, artete der Gesang in ein förmliches Wettgeschrei aus. Von diesem Fehler war selbst der Träger der Titelrolle, Herr Buß nicht ganz freizusprechen. Die einheimischen Kräfte, die Herren Rix, Breitenfeld, Alexi, Pohl, Streitmann, Werner, die Damen Ottmann, Stein und Pohlner taten ihr Möglichstes.

Noch eine interessante Premiere brachte das Theater a. d. Wien am 10. Mai 1897 durch die Aufführung von Humperdincks Melodram »Die Königskinder«, Dichtung von Ernst Rosmer (Frau Else Bernstein). Es war schade, daß Humperdinck in seiner Begleitung des gesprochenen Wortes nur mit halber Kraft arbeiten konnte. In der kunstvollen Verschlingung der musikalischen Motive, der meisterhaften Instrumentation ist er der Alte geblieben; in der Erfindung war er sogar selbstständiger, wenn auch nicht glücklicher als in »Hänsel und Gretel«. Den Schauspielern war eine schwierige Aufgabe zugemutet, die insbesondere Frau Hohenfels als Gänsemädchen glänzend löste. Ihre Deklamation klang trotz aller Taktmäßigkeit doch wie eine natürlich entwickelte Sprache. An ihrer Seite standen Herr Christians als vornehmer Königssohn und die Mitglieder des Theaters an der Wien, die Damen Frey, Stein, die Herren Josephi Lindau, Wallner, von denen sich manche als ganz gute Schauspieler erwiesen. Das Orchester ließ viel zu wünschen übrig und brachte nur das Vorspiel zum dritten Akt wenigstens teilweise zur Geltung. Nichtsdestoweniger hatten die »Königskinder« beim Publikum großen Erfolg. Nach dem ersten Akte blieb kaum eine Hand unbewegt und die von A. v. Berger inszenierten Bilder riefen wiederholt Bewunderung hervor.

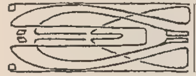


Fritz Schrödter.

Sehr bezeichnend für den Niedergang der Hofoper in den letzten Jahren der Direktionsperiode Jahn war, daß die Hofoper nur eine Opernreprise mehr aufzuweisen hatte als das Theater an der Wien, das gar kein Opernhaus war und kein für die Oper geschultes Ensemble besaß. Das Theater an der Wien brachte an Opern zur Aufführung: außer den genannten Novitäten den »Postillon von Lonjumeau«, »Stradella«, »Glöcklein des Eremiten«, »Martha«. Die Hofoper: »Postillon von Lonjumeau«, »Stradella«, »Der Häusliche Krieg«, »Wasserträger«, »Barbier von Bagdad«. An Zahl der Opern

novitäten standen beide Theater einander gleich. So sprachen alle Anzeichen dafür, daß die Tage dieser Direktion gezählt seien und an das Engagement eines neuen Leiters gedacht werden müsse.

Aber nicht nur in der Hofoper, in dem ganzen Musikleben Wiens bereiteten sich große Wandlungen vor. Sie wurden in erster Linie dadurch charakterisiert, daß die bedeutendsten Musiker Wiens eben gestorben waren. Anton Bruckner starb am 10. Oktober 1896, Johannes Brahms am 3. April 1897, Hugo Wolf, der vollständigen geistigen Umnachtung nahe, gab keine Hoffnung mehr auf Wiederherstellung seiner Gesundheit. Wie immer in solchen Fällen, ahnte die Bevölkerung Wiens nicht, daß mit dem Ableben dieser Männer sich ein Umschwung ergeben müsse, der um so bedeutender sein konnte, als weit und breit an einen Ersatz der großen Tonkünstler durch neue Kräfte nicht zu denken war. Am 3. Juni 1899 starb auch Johann Strauß, mit dem nicht nur ein erfolgreicher Walzerkomponist, sondern die ganze musikalische Physiognomie Alt-Wiens begraben wurde. Auch für ihn war zunächst kein Ersatz vorhanden.



Berühmte Sänger und Sängerinnen.



Reichmann Theodor, geboren 18. März 1850 zu Rostock, Mitglied vom 1. Juni 1883 bis 8. April 1889, dann von 1893 bis zu seinem Tode, 22. Mai 1903. Reichmann war, insbesondere in der Zeit seines zweiten Engagements an der Hofoper, eine ausgeprägte künstlerische Persönlichkeit geworden, die ihre Physiognomie nicht mit einemmal, nicht durch geniale künstlerische Intuition, sondern durch rastlose Arbeit und emsigen Fleiß erlangte. Er mußte sich in jede Rolle erst allmählich einleben, bevor er vollständig Herr der Situation werden konnte. Die ersten Darstellungen verrieten häufig noch kleine Schwächen der Auffassung, aber man konnte sicher sein, daß Reichmann die einmal gewonnene Position nicht fallen lassen und von Abend zu Abend an Sicherheit in der Beherrschung des musikalischen und schauspielerischen Teils seiner Aufgabe gewinnen werde. Mit rühmenswerter Offenheit hat Reichmann auch selbst die Schwierigkeiten zugegeben, die ihm das Studium jeder neuen Partie bereitete; man war nicht selten erstaunt über die strenge Selbstkritik, die er an seinen eigenen Leistungen übte. Diese Erkenntnis bildete den schönsten Teil seiner künstlerischen Arbeit, sie gab ihm ein Recht, auf die schließlichen Erfolge stolz zu sein, deren er sich in den bedeutendsten Rollen rühmen durfte.

Entsprechend seinem Naturell lagen ihm diejenigen Rollen am besten, die kein überschäumendes Temperament, keine tiefe Leidenschaft, sondern mehr eine vornehme Zurückhaltung, eine gewisse Noblesse des Auftretens, gepaart mit stolzem Selbstbewußtsein, verlangten. Schon sein Gang deutete seinen Charakter an. Nie war sein Spiel ordinär. Das Gemeine in der Darstellung lag ihm vollständig fern. In dieser Beziehung war Reichmann ein würdiger Partner seines Kunstgenossen Winkelmann. Man denke nur an seinen edlen Wolfram und den über alles erhabenen Hans Sachs. Reichmann hatte es durch unermüdliche Arbeit schließlich dahingebracht, mit spielender Eleganz die geistreichen Sentenzen des Sachs so wirksam zu pointieren, daß auch nicht die kleinste Wendung unbeachtet blieb und er bei aller Freigebigkeit im gesanglichen Teil bis zum Schlusse des anstrengenden Werkes bei voller stimmlicher Kraft bleiben konnte.

Unterstützt wurde er in seinem Bestreben freilich auch durch eine natürliche Gabe, die keine Kunst und kein Fleiß jemals hätten ersetzen können: durch die herrliche Stimme. Ihr weicher, sympathischer und dabei doch kräftiger Ton schmeichelte sich dem Ohr des Hörers gefällig ein. Man schwelgte in Wohllaut und süßen Klängen, wenn Reichmann begann, seine hohen Töne ins Haus zu singen. In der Klangfarbe bald dem Gemütston des Violoncell, bald der zauberischen Fülle des romantischen Horns vergleichbar, hat diese Stimme so manchen Hörer mit Bewunderung erfüllt und manche Hörerin im Innersten bewegt. Reichmann wußte das auch und mehr als einmal ließ er sich dazu verleiten, in den

hohen Regionen länger zu verweilen, als es das künstlerische Interesse erfordert hätte. Aber so sehr der große Zug einer Arie bei dieser Art des Singens in manchen Fällen leiden mochte, so willig ergab sich doch der größte Teil der Zuhörer dem unwiderstehlichen Klang dieses seltenen Organs.

Mit den Eigentümlichkeiten seines künstlerischen Wesens sind aber auch die Grenzen gegeben, die seiner Wirksamkeit auf der Bühne gezogen waren. Für die leichte Spieloper war sein Gesang meist zu schwer, für humoristische, witzige Darstellung sein Spiel nicht mannigfaltig und charakteristisch genug. Das hohe Pathos war seine Sphäre. In einem Charakter wie etwa Mozarts »Don Juan« fand er sich weder als Sänger noch als Schauspieler zurecht. Aber unvergeßlich bleiben seine Wagnerschen Gestalten, seine Interpretation Marschnerscher Opern, wie »Hans Heiling«, »Vampyr«, »Templer und Jüdin«, sein Wilhelm Tell, Hamlet, Jago, Luna und Nelusco. Kein Wunder, wenn ihm nach solchen Leistungen die begeisterte Jugend der vierten Galerie stürmische Ovationen brachte, die selbst unser leicht entzündbares Publikum in Erstaunen versetzten, und wenn sich ihm zu Ehren eine eigene Vereinigung bildete, die mit seiner Persönlichkeit einen förmlichen Kultus trieb. Dort oben hat der Jubel merklich abgenommen, seit Reichmann nicht mehr auf der Bühne erschien. Aber auch die übrigen Teile des Hauses haben ihn nur schweren Herzens entbehren können.

Vom psychologischen Standpunkt hochinteressant sind einige Stellen aus seinem Tagebuch, in das er nach jeder Vorstellung Bemerkungen eintrug. Als besonders charakteristisch sei folgendes erwähnt:

10. September 1893.	Erstes Auftreten in »Templer und Jüdin« auf meiner alten teuren Stätte, der Wiener Hofoper; unvergeßlich ewig wird mir dieser Tag sein, ich hatte viel erwartet, aber das übertraf alles, ich habe buchstäblich weder bei mir noch bei sonst jemand einen solchen Jubel gehört, als ich auftrat .... Das Orchester mußte aufhören. Den ganzen Abend wurde ich überschüttet etc. etc.
24. September.	(Wolfram.) Unzählig gerufen. Festesstimmung unten und oben. So sang ich die Rolle vielleicht nie.
18. Oktober.	(Sachs.) Die Aufführung war einzig. Zwölfmal erster Akt, ebenso dritter Akt, unglaublicher Jubel, echte Begeisterung. Presse famos.
19. Oktober.	(Nelusco.) Meyerbeer, du wirkst nicht mehr.
19. Juli 1894.	(Amfortas.) Herrlich gegangen. Allgemeiner Jubel, Cosima sehr entzückt getan.
1. Oktober.	(Agamemnon.) Wieder mit demselben Erfolg und Kraft. Heute vor 25 Jahren betrat ich in Magdeburg als Ottokar zum erstenmal die Bühne. Nun, ich habe es nicht zu bereuen. Gott erhalt's. (Diese und ähnliche Bemerkungen kehren immer wieder.)
Ende 1894.	Wenn das Jahr 95 auch so gut ist, bin ich sehr dankbar und zufrieden. Gott gebe seinen Segen, Dank für alles.
24. Juni 1895.	(»Rigoletto«.) Schwamm drüber. Eine schreckliche Vorstellung mit Frl. ....
19. April.	(»Hamlet«.) Phänomenal bei Stimme. Riesentriumph ersten Ranges, jubelnde Begeisterung ...... Herrgott, ich danke Dir für soviel Gnade.
15. September.	(Jago.) Schnupfen riesig. Aber brillant bei voce. Gepatzt im dritten Akt, daß es eine Schande war.
26. März 1896.	(»Holländer« in Rostock.) Es berührt mich wunderbar, tausend Mark an einem Abend zu erhalten, wo meine gute Mutter manchmal mit 40 Pfennig das Mittagbrot herstellte. Manchmal hatten wir auch nicht einen Pfennig. Meistens leider. Wie hat sie sich gemüht. Solche Mutter gibt's nicht zum zweitenmal.
23. Oktober.	(»Zar«.) .... Sang unrein bei einer Stelle im Lied und holte falsch Atem. Ich alter Esel!
3. November.	(»Tell«.) Habe Dank für diese herrliche Disposition. Fünfmal dritter Akt ohne Claque. Aber die Wiener brauchen doch eine Claque,
8. Dezember.	(»Walküre«.) Fräulein .... Walküre. Große Stimme. Scheint ernst und gottesfürchtig. Geht letzten Akt, als ich viermal sie mitnahm, plötzlich allein vors Publikum, während ich mit Mahler sprach. Na, so was! Frech! Wird nicht mehr anständig behandelt! Unnahbar!
12. Dezember.	(Sachs.) Richter erklärt es als Meisterleistung, die nicht zu überbieten wäre, trotz . . . s Gemeinheit in der »Musikalischen Presse«. die mich so erregte, daß ich vormittags helle Tränen weinte. Eine Schande, mit 48 Jahren! Fluch auf Dein jüdisches Haupt.

Ritter Joseph, geboren 3. Oktober 1859 in Salzburg. Mitglied vom 1. August 1891 bis 31. Juli 1906. Schüler des Mozarteums, legte die Lehramtsprüfung ab, ging nach München ins Konservatorium, zugleich Hofkapellensänger und Statist im Hoftheater, 1879 in Straßburg, 1880 in Frankfurt (Melchthal), 1881 in Hamburg, 1889 erstes Gastspiel in Wien, seit 1908 in geistiger Umnachtung in Salzburg.

Als nach dem ersten Abgang Reichmanns eine Baritonistennot eintrat, hörte Jahn auf den deutschen Bühnen 32 Baritonisten an, ehe er unter ihnen Ritter als Nachfolger wählte. Er hat sich nicht getäuscht. Unter Jahns erprobter Unterweisung entwickelte sich der bisher ziemlich unbekannte Ritter zu einer Stütze ersten Ranges. Als Hamlet applaudierte ihm sogar das Orchester, sein Hans Heiling, Holländer, Tell, Johann Rantzau, sein markiger Alberich (eine seiner besten Rollen) unerreicht, sein Don Juan, Figaro (einzig) waren Glanzleistungen ersten Ranges. Er konnte lyrische und Heldenpartien singen, Dämonen und Lustspielfiguren geben. Aber seine Herrlichkeit dauerte nicht lange. Ein Halsleiden zwang ihn zunächst, die großen Partien aufzugeben, dann versuchte er es mit Baßpartien in Spielopern, und gab schließlich nur ganz kleine Rollen, in denen er kaum ein paar Worte zu singen hatte. Weh-





PHOTOGR & DRUC [illegible] WIEN

THEODOR REICHMANN

mütigen Herzens sahen die ständigen Besucher des Hauses den einst beifallumrauschten Vertreter erster Partien sich mit halben Statistenrollen begnügen. Schließlich ging auch das nicht mehr. Ritter wurde pensioniert, ging nach Salzburg und verfiel dort 1908 in die Nacht unheilbaren Verfolgungswahnsinns (progressive Paralyse, wie Scaria, Grengg, Reichenberg).

Scaria Emil, geboren 18. September 1840 zu Graz, gestorben 22. Juli 1886 zu Blasewitz bei Dresden. Mitglied vom 1. Juni 1872 bis 24. Jänner 1886. Schüler Gentiluomos in Wien (studiosus juris). Sang zum erstenmal 14. April 1860 in Pest den St. Bris, in Brünn den Dulcamara und fiel beidemale glänzend durch. Auch 1861 in Magdeburg und 1862 in Frankfurt gefiel er nicht. Ging zu Garcia in London und wurde von dort durch Franz Abt nach Dessau empfohlen. Dort erst gefiel er. Kam 1863 nach Leipzig und war 1865 bis 1872 in Dresden.

Eine wunderbare Baßstimme und ein unvergeßlicher Sänger, einer von denen, deren Leistung sich als etwas spezifisch Individuelles dem Gedächtnis einprägt. Sein Organ reichte in der Höhe weit über den Baß hinaus und vermochte in gedeckten Tönen, die besonders voll und rein klangen — wie Domglocken — die Region des zweiten Tenors zu betreten. Er sang auch einmal den Seneschall in »Johann von Paris«, der eigentlich für zweiten Tenor geschrieben ist. Neben Baßpartien auch Baritonrollen zu singen, war ihm ein leichtes. Er sang den Wotan und Hans Sachs, den Landgrafen, König Heinrich, und die tiefen Baßpartien des klassischen Repertoires. In Bayreuth war er 1876 und 1882 Wotan und Gurnemanz, führte dort auch nach dem Tode Wagners die Regie. Ein Hüne an Gestalt. Wenn er neben Winkelmann und Reichmann, allenfalls noch mit der Materna auf der Bühne stand, glaubte man ein Riesengeschlecht erstanden zu sehen. Nicht minder imponierend war die Gewalt der Stimme, wohltuend die deutliche Aussprache, die vollendete Phrasierung und der intelligente Vortrag. In den letzten Jahren litt Scaria an Gedächtnisschwäche und noch mehr an Angst vor dem gänzlichen Verlust des Gedächtnisses, so daß ihm in großen Partien immer jemand auf die Bühne mitgegeben wurde, der in seiner Nähe stand und ihm den Part im Falle plötzlicher Vergeßlichkeit soufflieren konnte (Herr Horwitz, der meist sämtliche Rollen auswendig konnte, wie Frau Kaulich die Damenrollen, besorgte in den letzten Jahren dieses Geschäft). Erst nach zwei Jahren merkte man in einer Tannhäuser-Vorstellung, daß Scaria nicht mehr singen konnte. Es fehlte ihm vollständig das Vermögen, seinen Gesang zu beurteilen. Einiges schrie er laut hinaus, anderes säuselte er in kaum vernehmlicher Weise. Sensorische Amusie.[1] Nach kurzem Aufenthalt in einer Heilanstalt bei Dresden starb Scaria.



Josef Ritter im »Versprechen hinterm Herd«.

Schrödter Fritz, geboren 15. März 1855 in Leipzig. Mitglied seit 1. Mai 1885. Ursprünglich Maler an der Düsseldorfer Akademie, dann im Chor des Kölner Stadttheaters, Hamburg, Bremen, Friedrich-Wilhelmstädtisches Theater in Berlin, Operettensänger in Budapest (auf Strauß' Veranlassung), Theater an der Wien, Ringtheater, Prag.

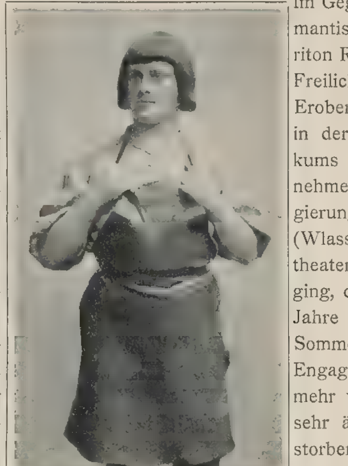
Erst spät kam Schrödter in das Rollenfach, in dem er seine Berühmtheit erlangt hat. In Operetten aufgewachsen und in kleinen Partien des zweiten Tenors allmählich heimisch geworden, brachte es

[1] Näheres in Wallascheks: Psychologie und Pathologie der Vorstellung, pag. 21.

Schrödter langsam zu großen Tenorpartien. Aus seiner ersten Zeit hat er sich ein liebenswürdiges Spieltalent erhalten, das ihn für die Spieloper prädestinierte, ihm aber auch in größeren Rollen, die er mit ungeheurer Leidenschaft anpackte, sehr vorteilhaft war (Canio). Seine Stimme war anfangs Bariton, der durch konstante Schulung bis zum ersten Tenor heraufwuchs. Gerade diese baritonale Unterlage gab der Stimme ihren wunderbaren Klang; die Herzenstöne, die er anzuschlagen wußte, von denen die Höhe, an Kopfstimme erinnernd, aber doch immer Brustton bleibend, abstach wie der Lerchensang von einer Glocke. Auf der Bühne war er die leibhaftige Bonhomie. Man mußte ihm gut sein, er mochte singen, wie er wollte. In Lortzingschen Opern, als Wilhelm Meister, vor allem als David war er ganz unvergleichlich. Weniger lagen ihm die großen Partien der Heldentenore, die man ihm gelegentlich unbegreiflicherweise übertrug (Arnold, Manrico, Assad, Edgardo). Er war der populärste Sänger, der beliebteste Kollege der Jahnschen Periode.

Sommer Karl, geboren 16. Jänner 1855 zu Klagenfurt, gestorben 9. Oktober 1900. Mitglied vom 16. Mai 1881 bis 4. Februar 1893. 1895 in Breslau. Debut am 25. November 1877 in Sondershausen, dann Altenburg und Dresden.

Eine freie unbefangene Persönlichkeit, bei voller Natürlichkeit des Gesanges. Ein Naturbursche höheren Grades, mit dem Gesicht des hübschen, unternehmenden Junkers. Die Damen vernarrten sich in ihn, wenn er als Trompeter, als Petrucchio (mit der Lucca besonders gut) eine kleine Welt in die Schranken zu fordern schien. Schöne Stimme, nicht groß, aber wie das Wesen des Künstlers von einer Selbstverständlichkeit und Leichtigkeit der Tonbildung, die verblüffte und mit ihrem hellen jugendlichen Klang die Herzen eroberte. Im Gegensatz zu dem dunklen, romantischen, schwärmerischen Bariton Reichmanns war Sommer der Freilichtsänger, der Bonvivant, der Eroberer. Er war eben im Begriff, in der Wertschätzung des Publikums die höchsten Stellen einzunehmen, als ein Zwist mit dem Regierungsrat der Generalintendanz (Wlassak) ihn zwang, das Hofoperntheater zu verlassen. Auch Wlassak ging, doch kehrte er im folgenden Jahre auf seinen Posten zurück. Sommer hingegen ist in minderen Engagements in der Provinz immer mehr verfallen und schließlich in sehr ärmlichen Verhältnissen gestorben.


Fritz Schrödter als David in den »Meistersingern«.

Van Dyck Ernst, geboren 2. April 1861 zu Antwerpen. Mitglied vom 1. November 1888 bis 7. Juni 1900. Sollte Notar werden, war 1883 in Paris Journalist, dann in Limburg bei einem katholisch-konservativen Blatt, in Paris bei »La Patrie«. Sang zunächst in Massenets Kantate »Le gladiateur«, wurde von Lamoureux engagiert und gab am 3. Mai 1887 den Lohengrin in der ersten Pariser Aufführung. 1888 sang er den Parsifal in Bayreuth.

Er kam als Fremder nach Wien und hat zeitlebens in seiner Gesangsmanier — wirklich »Manier« — etwas Fremdes behalten. Jahn hat ihn ein wenig zugeschliffen und für ihn eine Spezialität bereitgehalten: die damals moderne französische Oper. Beide sind in Wien miteinander beliebt geworden. Van Dyck wäre ohne Massenets Opern nicht zu denken, und diese — wie es sich gezeigt hat — nicht ohne ihn. Da glänzte Van Dyck mit allen seinen Vorzügen und Unarten. Eine ungleiche Tonbildung, ein Ton offen, der andere gedeckt, einer mit vertikal länglichem, der andere mit horizontal breitem Munde gesungen, einer dumpf, der andere hell und endlich einer, der alle Lagen im Munde durchmacht, als hätte der Künstler sich mit ihm ausspülen wollen. Harter Konsonantismus. Aber bei alldem unwiderstehliches Feuer, echtes Theaterblut, frisch zugreifende impulsive Natur. Er riß mit sich fort und gab nicht viel Zeit zu überlegen

und zu kritisieren. Wer aber dazu kam, sich zu besinnen, der parodierte ihn. Kein Sänger ist so oft parodiert worden wie er. Und auch dadurch erwarb er sich eine gewisse Popularität. Schon sein Äußeres sorgte manchmal dafür. Ein breites halblächelndes Gesicht mit großen Augen, umfangreiche Taille, untersetzte Gestalt. Und doch konnte er den Werther glaubwürdig darstellen, obgleich seine Figur stets das Gegenteil von dem auszudrücken schien, was er zu sagen hatte. Am besten als Des Grieux, Werther, Canio, Romeo, besonders mit der Renard als Partnerin und zuletzt ungemein charakteristisch als Evangelimann.

Winkelmann Hermann, geboren 8. März 1849 zu Braunschweig. Mitglied vom 1. Juni 1883 bis 31. Mai 1906. Studierte bei Erard in Paris den Klavierbau, um in die väterliche Klavierfabrik eintreten zu können. In Paris war er Mitglied des Männergesangvereines Teutonia, dessen Chormeister Hugo Wittmann ihn bewog, seine Stimme ausbilden zu lassen. 1. November 1875 in Sondershausen (Manrico), Altenburg, Leipzig, Darmstadt, Hannover, Hamburg.

In Winkelmann hatte die Hofoper endlich den Wagner-Sänger gefunden, den sie seit Einführung des »Nibelungenringes« vergebens suchte. Er entsprach allen Anforderungen, die Wagner an seine Helden gestellt hat, war ein intelligenter Sänger, guter Schauspieler, mit einer weittragenden weichen Stimme begabt und war eine stattliche, hohe, schlanke Erscheinung. Winkelmann hat Siegfried und Tristan, aber auch Lohengrin und Tannhäuser als poetische Gestalten auf die Bühne gestellt und dadurch allmählich einen Nimbus um sich verbreitet, der den Tenoren der Hofoper seit den Tagen Anders versagt war. Der einzige Reichmann stand ihm in dieser Beziehung ebenbürtig zur Seite. Um beide Künstler bildeten sich förmliche Vereine, der Hermannsbund und der Theodorbund, deren enthusiastische Mitglieder (Mädchen und Jünglinge) kaum eine Vorstellung versäumten, wenn einer der beiden Sänger auftrat, und dann nicht verfehlten, bei jeder, auch bei unpassender Gelegenheit aus Leibeskräften zu applaudieren. Empfang beim Ausgang der Bühne, Begleitung in die Wohnung, Besuch daselbst, gehörte mit zu den unausbleiblichen Ausdrücken der Verehrung von seiten dieser Enthusiasten. Daran mag manches überschwenglich und ungerechtfertigt gewesen sein, aber es war auch zweifellos etwas Echtes daran, denn Winkelmann hatte in seiner Glanzzeit die Gabe der Begeisterung und übertrug sie auch auf ältere, besonnenere Habitués des Theaters. Dabei hatte er den Vorteil, seine Stimme, einen echten metallenen Tenor, keinen hinaufgeschraubten Bariton, auch zu lyrischen Partien verwenden zu können. Er sang den Propheten, Robert, Eleazar, Masaniello, Troubadour, Radames, Florestan, Adolar, und versagte da auch in der weichsten Kantilene nicht. Die berühmte »Träne in der Stimme« kam ihm dabei zu statten. Winkelmann ist länger an der Hofoper geblieben, als es für seine Stimme zuträglich war. Er war schon in der Form eines »Ehrenmitglieds« der Oper beinahe pensioniert, als die Direktion noch immer wieder auf seine Mitwirkung zurückgreifen mußte, weil ein Ersatz für ihn nicht gefunden war. An Stimme haben ihn in seinen älteren Jahren manche übertroffen, aber man vermißte bei allen seinen Rivalen die markante Persönlichkeit, den Charakter, den Winkelmann seinen Gestalten zu geben wußte. Wagner berief ihn im Jahre 1882 zur Darstellung des »Parsifal« nach Bayreuth, und schrieb ihm aus diesem Anlaß: »Mit Ihrem Parsifal geht es doch immer herrlicher. Was freute es mich, der edlen Erfolge unseres andauernden Befassens mit solch einer Aufgabe so deutlich gewahr werden zu können«.



Ernst Van Dyck als Lohengrin.

Bianchi Bianca, eigentlich Berta Schwarz, geboren 17. Juni 1858 in Heidelberg, Mitglied vom 1. April 1880 bis 31. März 1887. War schon als Kind (Eltern am Mannheimer Hoftheater) auf der Bühne. In Karlsruhe im Chor. Pollini ließ sie bei Viardot-Garcia in Paris ausbilden. Debut als Oskar (»Maskenball«) in London. 1877 bis 1880 wieder in Karlsruhe. Nach ihrem Abgang von Wien in Budapest, München, zuletzt die Gattin Pollinis.

Wie ein Meteor tauchte sie am Himmel der Hofoper auf. Kein Mensch wußte etwas von ihr, als der Theaterzettel einmal die Nachricht verzeichnete, in der Sonntagsvorstellung der »Nachtwandlerin«, 17. Dezember 1878, werde ein Fräulein Bianca Bianchi als Gast die Amina singen. Es fiel nur auf, daß sich an jenem Abend Hans Richter und Hellmesberger sen. als müßige Zuhörer im Orchester eingefunden hatten. Da war also etwas zu erwarten. Und so kam es auch. Gleich nach der ersten Arie erfolgte ein donnernder Applaus, der sich im Laufe des Abends noch öfters wiederholte. Von diesem Tage an war die Bianchi für Wien »gemacht«. Die kleinste Rolle, die sie geben mochte, der Page in »Maskenball«, veranlaßte sofort ein ausverkauftes Haus. In größeren Koloraturpartien brillierte sie insbesondere durch ihre Höhe, die sie durch geschickte Verwendung einer gut klingenden Kopfstimme leicht bis zum dreigestrichenen F erweiterte. Ihre Geläufigkeit war eine staunenswerte, aber die Stimme hatte auch einen Nachteil, sie hatte in der Mittellage keine Kraft, kein Volumen. Auch ihre schauspielerische Begabung ließ manches zu wünschen übrig. Wenn sie als Sonnambula dastand, in weißem Kostüm, den Kopf leicht zur Seite geneigt, die brennende Kerze in der Hand, da war sie ein echtes Bild unglücklicher Larmoyance, wie es für die Rolle paßt. Sie behielt aber in allen Opern diese Unglücksstellung bei. Man hatte immer das Gefühl, es brauche ihr nur jemand eine brennende Kerze in die Hand zu drücken, um sofort die Sonnambula aus ihr zu machen, sie mochte eine ehrwürdige Königin oder eine lustige Bäuerin geben. Jahn mochte sie nicht recht und gab ihr eines Tages Rollen, in denen etwas Schauspielkunst und Mittellage unerläßlich waren. In solchen reüssierte sie nicht mehr und zog es vor, die Hofoper zu verlassen.

Forster Ellen, geboren 11. Oktober 1865 zu Wien. Mitglied vom 1. Mai 1887 bis 30. April 1906, seit 1891 verehelichte Brandt. Schülerin der Dustmann. Erstes Auftreten 1885 als Margarete in Danzig, 1886 Blumenmädchen in Bayreuth.

Die verkörperte Anmut. Siegreich und erfolgsicher durch die schelmisch herzliche Erscheinung. Feine Sängerin mit ausgebildeter Vortragskunst. Für Mozart-Rollen außerordentlich geeignet (Zerline, Susanne). Ursprünglich auch Gretchen, Agate, Julie. Dann ganz vorzüglich als Seconda donna neben der Renard. Ihre Georgette im »Glöcklein«, Sophie im »Werther«, Lola in der »Cavalleria« (besonders gut), Gretchen im »Wildschütz«, Marie in »Czar und Zimmermann«, waren berühmte Leistungen, für die nicht so leicht ein Ersatz gefunden werden dürfte.

Kupfer (geborene) Berger Mila, geboren 6. September 1852 in Wien, gestorben 20. Oktober 1905. Mitglied vom 1. Oktober 1875 bis 15. Oktober 1885. Debut in Linz 20. April 1871 als Margarete. In demselben Jahre in Berlin. 1875 in Wien. Dann an der italienischen Oper, Rom, Mailand, Madrid, London, Südamerika. Lebte, nachdem sie sich von der Bühne zurückgezogen hatte, bis zu ihrem Tode in Wien.

Jugendlich dramatische Sängerin. Einnehmende Erscheinung. Elsa, Elisabeth, Sulamith, Agate, Senta. Weiche, sympathische Stimme. Ihr Rollenfach veränderte sich etwas, als Jahn sich für ihre Ausbildung zu interessieren begann. Er gab ihr zunächst die Rezia, die Eurydike und namentlich einige hervorragende Rollen in Spielopern (»Blitz«, »Johann von Paris«), in denen sie besonders reüssierte. Sie zählte nicht zu den großen Berühmtheiten der Oper, aber beim Publikum zu deren beliebtesten Mitgliedern, denn dasjenige, was sie dem Ohr schuldig bleiben mochte, hat sie dem Auge reichlich wieder geboten. Als sie nach langer Abwesenheit von Wien 1897 zurückkehrte, fühlte sie das Bedürfnis, wenigstens einmal noch in der Oper aufzutreten. Sie wählte »Aïda« und wurde vollständig abgelehnt. Tief gekränkt zog sie sich von der Öffentlichkeit zurück.





HERMANN WINKELMANN ALS „SIEGFRIED"

Lehmann Marie, geboren 15. Mai 1851 in Hamburg, Mitglied vom 16. Juli 1882 bis 15. Juli 1896. Schwester der Lilly Lehmann. Betrat schon mit 16 Jahren die Prager Bühne, sang in Leipzig auch Operettenpartien. Hamburg, Breslau, 1872 in Bayreuth bei der Grundsteinlegung. 1876 Rheintochter, 1879 Rosine in Prag, 1882 in Wien. Lebt in Berlin.

Marie Lehmann wurde eigentlich als Koloratursängerin engagiert. Als solche bewährte sie sich durch musikalische Sicherheit und große Koloratur. Sie sang die beiden Arien der Königin der Nacht in der Originalstimmung. Unvergeßlich bleibt ihr Zusammenwirken mit ihrer Schwester Lilly, die oft zu Gastspielen nach Wien kam. Das berühmte Terzen-Duett der beiden in »Norma«, das mit ungeheurer Akkuratesse gesungen wurde, war von unvergleichlichem Reiz. Ihre Erfahrungen in Bayreuth und die große Routine, die sie sich im Theaterleben erwarb, verleiteten sie, ihr Rollenfach nach jeder Richtung hin zu überschreiten. Sie sang die Sieglinde, die Knusperhexe, selbst die Elsa, wenn es sein mußte, auch Altpartien oder hochdramatische Rollen, überhaupt alles, was man ihr gab und womit sie aushelfen konnte. Ihre Verwendung war um so auffallender, als Jahn sonst stets für die Ausbildung spezifischer Charaktere sorgte. In der Folge verlor sie ihre künstlerische Individualität und bekam in ihrem Auftreten etwas Routiniert-Mechanisches. Beinahe hätte es geheißen, sie sei eine zweite Siegstädt geworden. Nichtsdestoweniger halten wir daran fest, daß sie in ihrer ursprünglichen eng umgrenzten Stellung eine große künstlerische Bedeutung für die Hofoper hatte.

Mark Paula, geboren 1. März 1869 in Wien. Klavierschülerin des Konservatoriums, dann Gesang bei Reß. Debutiert am 1. August 1890 in Leipzig. Gastspiel in Wien August 1892. Mitglied 1. September 1893 bis 30. November 1897. Verehelicht 16. Dezember 1897 mit Universitätsprofessor Hofrat Neußer.

Als Paula Mark noch im Wiener Konservatorium war, besuchte sie die Klavierschule. Durch den zufälligen Vortrag eines Liedes in der Zwischenstunde entdeckte man ihre Stimme und ließ sie von Reß ausbilden. Sie sollte zunächst Koloratursängerin werden, aber ihr Temperament, ihr Spieltalent führten sie immer wieder zu dramatischen Rollen. Stimme und Gestalt hätten sie zur Soubrette bestimmt, ihr kluges, leidenschaftliches Wesen zur Tragödin. Infolgedessen schillerte ihr ganzes Künstlertum nach zwei Seiten, ähnlich wie bei der Lucca, deren ebenbürtige Nachfolgerin sie zu werden berufen war. Am besten gab sich dieses Doppeltalent in der Nedda zu erkennen, deren Tun und Treiben tatsächlich zwischen Leidenschaft und Grazie schwankt und von einer in die andre überspringt. Leoncavallo nannte sie in einem höchst schmeichelhaften Schreiben »la plus charmante Nedda«. Forsters Preisoper »Die Rose von Pontevedra« verdankte der brillanten Leistung der Mark den großen Darstellungserfolg, der leider in einen dauernden Eindruck des Werkes selbst nicht zu verwandeln war. Als Eva in den »Meistersingern« hat Paula Mark selbst das unvergeßliche Vorbild der Ehnn in den Schatten gestellt. Auch ihre Carmen, ihre Santuzza war ein Meisterstück, als glaubwürdige, überzeugende Gestalt und als Gesangsleistung, der eine helle, frische, leicht bewegliche Sopranstimme einen bestrickenden Glanz verlieh. Die Mark war imstande, die Trägerin einer ganzen Oper zu sein, deren Schicksal lediglich von der Darstellerin der Hauptrolle abhängt, so in der »Regimentstochter«, in »Des Teufels Anteil« (Carlo Broschi). Schade, daß es diesem außerordentlichen Talent nur vier Jahre vergönnt war als ordentliches Mitglied an der Hofoper zu wirken.

Papier Rosa, geboren 18. September 1858 zu Baden bei Wien. Mitglied 1. September 1881 bis 31. August 1891, verehelichte Paumgartner (Dr. Hans Paumgartner, Musikkritiker der Wiener Zeitung). Sie wurde vom Konservatorium an die Hofoper engagiert und trat dort als Amneris mit großem Erfolg auf. Sie übernahm allmählig alle großen Altpartien und gefiel namentlich als Orpheus und als Brangäne, in welch letzterer Rolle sie vielfach als unerreicht bezeichnet wird. Die frühen Lorbeeren, die ihr beschieden waren, verleiteten sie zu demselben Fehler, den alle Altistinnen des alten Kärntnerthor-Theaters und der neuen Hofoper begangen haben. Sie fing an, ihr Rollenfach zu überschreiten, sang die

Gräfin im »Figaro«, die Sieglinde, die Elisabeth. Da verlor sie eines Tages die Stimme und mußte pensioniert werden. Als Gesangslehrerin (auch am Konservatorium) bildete sie eine ungewöhnlich große Anzahl von Schülerinnen aus und brachte auch viele von ihnen an die Hofoper.

Renard Marie, eigentlich Pölzl, geboren 18. Jänner 1862 in Graz. Mitglied vom 1. Oktober 1888 bis 22. Jänner 1900. In Graz von Frau Weinlich-Tipka ausgebildet, springt im letzten Augenblick als Ersatz für eine erkrankte Sängerin ein, 22. Mai 1882, als Azucena; dann in Prag als Nancy, hilft abermals als Azucena in einer italienischen Vorstellung aus und wird in Prag engagiert. 1886 in Berlin. Dort erst wird sie Mezzosopranistin und wählt ihr eigentliches Fach: Carmen, Mignon, Ännchen, Angela, Cherubin, Zerline. Seit 1900 vermählte Gräfin Kinsky.

Man kann von der Renard noch so Vieles und Schönes berichten, in erster Linie wird man sie immer als Manon nennen. Sie und Van Dyck haben die Oper gemacht. Diese Leistung war aber erst die Höhe ihrer künstlerischen Entwicklung. Als die Renard kam, war sie noch nicht die berühmte Sängerin, die sie in Wien hauptsächlich durch Jahns Einfluß wurde. Dieser fand ganz richtig heraus, daß sie in höheren Soubrettenrollen mit nicht zu großer dramatischer Schärfe am besten war. So ungefähr als Darstellerin milderer Charaktere, Manon, Tatjana, Lotte, Baronin Freimann im »Wildschütz«, Mignon. In Spielopern war sie unersetzlich. Sie hatte da die seltene Gabe, sich in die Situation einzuleben und ganz natürlich, ohne viel Nachdenken und ganz ohne bewußtes Posieren aus der Notwendigkeit des Augenblicks heraus zu spielen. Man mußte ihre Rollen auch von andern Sängerinnen gesehen haben, um ganz zu ermessen, wieviel die Renard mit den einfachsten Mitteln auszudrücken verstand, wie sehr der natürliche Charme ihrer Persönlichkeit in den Vordergrund trat und zur günstigen Totalwirkung beitrug. In Lustspielopern, wie etwa dem »Wildschütz«, war sie mit Schroedter, Sommer, Mayerhofer (später Grengg) und der Forster ganz unvergleichlich. Auch als Mignon und Rose Friquet im »Glöcklein des Eremiten« mit demselben Ensemble. Carmen und die Widerspenstige waren schon etwas zu drastisch für sie, die sich am besten gab, wenn die Rolle einen Anflug leidender Passivität in sich barg. Die Stimme, ein dunkler Sopran, fast Mezzosopran, hatte zuletzt einige scharfe Töne, die ein zartes »mezza voce« erschwerten. Aber der Gesang war von nicht zu überbietender Deutlichkeit. Mühelos verstand man jedes Wort, drängte sich jede Pointe, jede Nuance dem Hörer auf. Renard und Mark waren die repräsentativen Künstlerinnen der Jahn'schen Periode. Unter nicht endenwollendem Beifall nahm die Renard im Vollbesitz ihrer künstlerischen Kräfte vom Publikum Abschied.


Marie Lehmann.

Schläger Antonie, eigentlich Lautenschläger, verehelichte von Theumer, geboren 4. Mai 1859 zu Simmering-Wien. Mitglied von 1. Jänner 1883 bis 28. Dezember 1896. Tochter eines kleinen Viktualienhändlers, Schleiferin in einer Schriftgießerei, 1877 Choristin im Carl-Theater. Kapellmeister Brandl bildete sie im Gesang aus, Lewinsky in der Schauspielkunst. 29. Oktober 1879 Debut als Schiffskadett in »100 Jungfrauen«. Dann als Fatinitza, Boccaccio, Angot. 29. Oktober 1882 Valentine in der Hofoper.

Die Schläger zählte zu den Stimmriesen der Hofoper. Als Vertreterin hochdramatischer Partien verlegte sie ihre ganze Eindrucksfähigkeit fast ausschließlich in ihre Stimme, entwickelte aber in letzter Zeit, namentlich seit ihrer Desdemona in Verdis »Othello«, auch dramatische Talente. Ihre Valentine, Königin von Saba, Santuzza, Aïda, waren Kraftleistungen, die nicht leicht zu übertreffen waren.

RÜCKBLICK.

Was die neue Hofoper geleistet, die Stellung, die sie im Kulturleben der Neuzeit eingenommen hat, ist wesentlich verschieden von den Erfolgen und der Bedeutung des alten Kärntnerthor-Theaters. Die Zeit, in der das Theater und in ihm besonders die Oper, der Mittelpunkt des sozialen Lebens gewesen ist, war endgültig vorüber. Sie begann in der theresianischen Epoche und dauerte mit geringen Unterbrechungen bis 1848, als in den Stürmen der Revolution Alt-Wien unterging. Das Ende des achtzehnten und der Anfang des neunzehnten Jahrhunderts bieten in Österreich das Beispiel eines großen Gemeinwesens, das ausschließlich auf künstlerische Interessen aufgebaut ist. Es hätte Philosophen und Künstlern, die davon schwärmten, das ganze menschliche Leben von der Kunst, speziell vom Theater aus zu regenerieren, zeigen können, wohin ein derartiges Beginnen führen mußte. Nicht weil gerade die Kunst zum Mittelpunkt der Kultur bestimmt war, wäre eine Umwandlung unmöglich gewesen, sondern weil es nur ein einziger Faktor war, der zur geistigen Wiedergeburt der Gesellschaft hätte dienen sollen. In der griechischen Zeit war eine solche Kulturbewegung von einem Punkte aus vielleicht möglich, aber in unserem Zeitalter, in der Epoche der sozialen Mitwirkung aller, waren Fähigkeiten, Interessen und Bedürfnisse schon so weit differenziert, daß ein einheitliches Ziel, ein einheitlicher Beweggrund im Leben der Gesellschaft nur ein Hindernis, eine Einschränkung der Gemeinkräfte bedeutete. Deshalb mußte ein Staat mit solchen Tendenzen anderen gegenüber zurückbleiben, und er ist zurückgeblieben, weil eine ganze Reihe von notwendigen Fähigkeiten nicht genügend entwickelt werden konnte. Sein Wesen ist dann den anderen als „Phäakenthum“ erschienen und hat die Festigkeit nicht besessen, in entscheidenden Augenblicken äußeren und inneren Gegnern zu widerstehen.

Wir sprechen nicht umsonst von dieser Stellung der Kunst in der Kultur des alten Österreich, denn ihre Bedeutung, ihr Segen und ihre Gefahr drängen sich einer österreichischen Theatergeschichte immer wieder von neuem auf. Hat doch Richard Wagner gerade zur Zeit der Revolution mit besonderem Nachdruck die Forderung gestellt: Regeneration der Menschheit von der Kunst, speziell vom Musikdrama aus. In Wien und Italien war die Bühne bereits ein Zentrum gesellschaftlichen Lebens. Darum hat Wagner auch eine gewisse Ideenverwandtschaft zwischen seinen Idealen und dem Wiener Kunstleben gefühlt, als er im Revolutionsjahr nach Wien kam. Man lese nur die Briefe an Minna. Aber für eine ersprießliche, dauernde Wirksamkeit auf dem Wiener Boden kam er zu spät. Zunächst waren um diese Zeit schon andere politische und wirtschaftliche Interessen erwacht, die nach Verwirklichung strebten, dann kamen die Nationen mit ihren Forderungen und Selbständigkeitsbestrebungen, endlich auch musikalische Parteien, die in der damals ersten deutschen Musikstadt mit ihren großen klassischen Traditionen festen Fuß fassen wollten. Das alles arbeitete bewußt und unbewußt gegen Wagner. Aber etwas von der alten romantischen Sehnsucht des Bühnengeistes, etwas von seinem regen dramatischen Sinn war doch noch immer auf dem Grund der Volksseele zu finden.

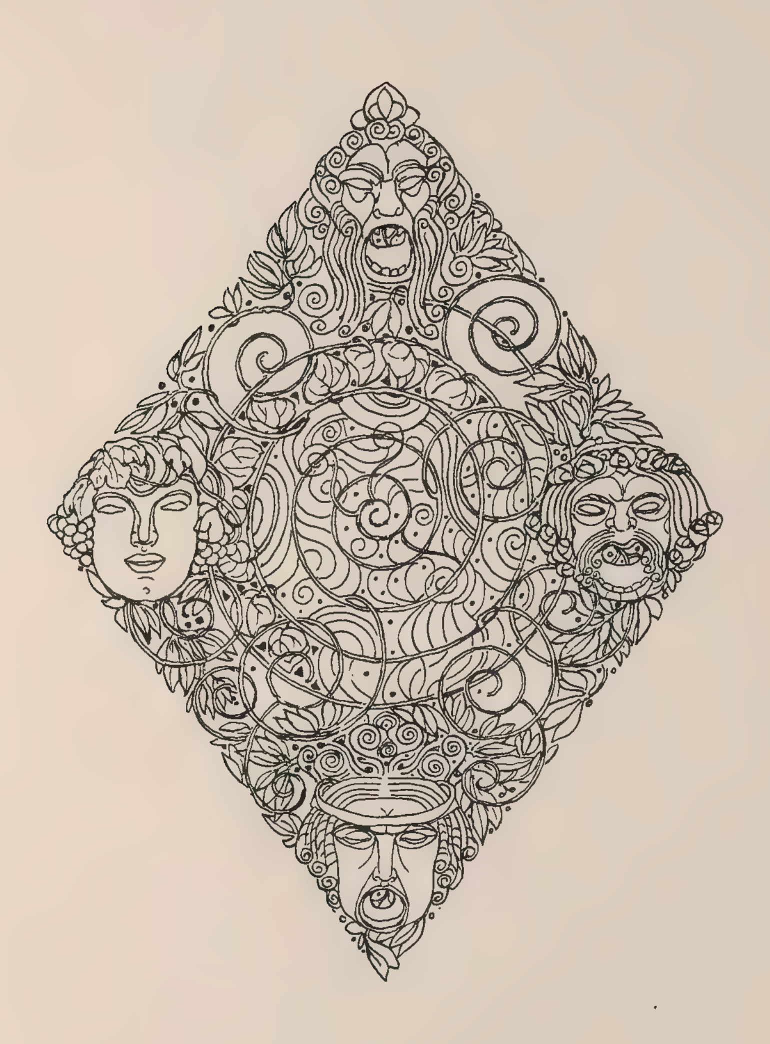
Das neue Hofoperntheater hatte vor allem nachzuholen, was das Kärntnerthor-Theater an Wagner versäumt hat. Es vollbrachte diese Aufgabe unter Jauner mit einem durch Bayreuth geläuterten Künstlerpersonal und Dirigenten. Leicht ist ihm die Erfüllung dieser Pflicht nicht geworden. Die Macht der Feder wurde, wie wir gezeigt haben, bis in ihre äußersten Konsequenzen gegen Wagner in Anwendung gebracht. Es gab Literaten, die von der Verhöhnung des Meisters lebten, sich damit ihren Namen gemacht haben und ihren herostratischen Ruhm erwarben. Der Kampf wurde bis zum äußersten geführt und endete mit dem gänzlichen Unterliegen der Kritik, mit der Verminderung ihres Ansehens.

Als Jahn kam, stand Wagner fest. Richter hat ihm den letzten Halt gegeben. Für den Direktor blieb in der deutschen Oper außer ihrer Vergangenheit nicht viel übrig. Denn was nach Wagner erstand, war wenig. Ähnlich wie zu Anfang und um die Mitte des Jahrhunderts (unter Cornet), erhob sich wieder die Klage um die deutsche Oper, die mit der unleugbaren Tatsache zusammentraf, daß die italienische und französische Oper die besser besuchte und theatralisch wirksamere war. An diesem Tatbestand konnte auch Jahn nichts ändern, zumal der Versuch, die slawische Oper gegen die romanische auszuspielen, anfangs zwar sehr erfolgreich war, schließlich aber doch nicht die großen Dauerwerte schuf, die man ursprünglich von ihr erhofft hatte, nicht nur bei uns, wo auch nationale Motive dafür geltend gemacht wurden, sondern auch in Ländern, wo solche Gegensätze nicht bestanden.

Jahns Methode war die Ausbildung künstlerischer Persönlichkeiten. Man hat sie als Starsystem bezeichnet. Mit Unrecht, denn nicht um die Alleinherrschaft einzelner hat es sich gehandelt, sondern um ein ganzes Ensemble von Individualitäten. Von ihnen ging der ganze Reiz, die intime, sympathische, herzliche Wirkung der besten Vorstellungen unter Jahn aus, nicht von Chor, Orchester oder der Ausstattung, die den eigentlichen Kontakt mit dem Publikum, sein Mitempfinden und Mitgenießen nie erzielen können. Jahns Direktionsführung war die Zeit der persönlichen Kunst, die das Theater braucht und ohne die insbesondere der Wiener gar nicht leben kann. Unter dem Einfluß dieser persönlichen, fast möchte man sagen familiären Verhältnisse zwischen Künstler und Publikum entstanden sie wieder, die gewissen Enthusiastenwinkel in der obersten Galerie des Hauses, wo die Schwärmer und Verehrerinnen saßen und ihre Lieblinge mit allen Formen des Beifalls auszeichneten, daß das große Haus in seinen Grundfesten wiederhallte. Dort galt das Prinzip: Wer ins Theater geht, muß sich verlieben können; und der Wiener macht von dieser Fähigkeit den ausgedehntesten Gebrauch.

Wesentlich anders war schon damals das Logenpublikum. Da ist das eigentliche Stammpublikum bedeutend kleiner geworden. An Stelle der erbangesessenen Habitués thronen auf den besseren Plätzen, hauptsächlich bei Premieren, die Snobs. Ihnen zuliebe konnte unter Jahn eine mindere Form des Balletts, das Tanz- und Ausstattungsstück zu unverdientem Einfluß gelangen.

Nach außen hin verlor das Theater einen Teil seiner früher ausschließlichen Beherrschung gesellschaftlicher Verhältnisse. Das Kunstleben im allgemeinen begann schon damals unter den Verheerungen zu leiden, die der Wagner-Krieg nach sich zog. Es gab keine großen Persönlichkeiten, keine vollwertige Literatur, keine Autorität. In Wien schien eine Zeit hindurch, wenigstens im engeren Kreise, Brahms als solche zu gelten. Aber er hatte auch seine Gegner und stand in keinem Zusammenhang mit der Oper. Seine im strengen Stil gehaltenen Symphonien, die Zyklopenwerke Bruckners, das bald zarte, bald wild stürmische Lied Hugo Wolfs hatten nur außerhalb des Theaters Geltung und auch ihre Schöpfer waren nun aus dem Leben geschieden. Unsere Darstellung begann mit der Schilderung einer Zeit, in der alle musikalischen Fürsten Europas in Wien vereinigt waren. Sie endet mit der Konstatierung der Tatsache, daß die Königsthrone im Reiche der Tonkunst in Wien und auch sonst überall verwaist sind. Extreme und Experimente der tollsten Art beherrschen das Repertoire. Nirgends eine feste Hand, von der die aufstrebende Jugend geleitet würde, nirgends ein sicherer Maßstab, nach dem das Publikum urteilen könnte. Die Kritik ist nach außen diskreditiert, im Innern verschüchtert. Manches freundliche Talent entsteht, aber es kommt den lauten Effekten und brutalen Sensationen des Tages gegenüber kaum zur Geltung, noch weniger zu ruhiger Entwicklung. Alte Traditionen, von denen die Komponisten früher im Anfang ihrer Laufbahn geleitet wurden, haben keine Geltung mehr. Wir ahnen wahrscheinlich gar nicht, wie viel liebenswürdige Begabung unter dem erdrückenden Einfluß drastischer Kunstproduktion zusammengebrochen ist. So bleibt uns nichts als die bange Frage nach dem ferneren Schicksal der Oper und die völlige Ratlosigkeit, mit der die Opernproduktion der Gegenwart und ihr Publikum in die Zukunft blicken.



ANHANG

I. STATISTISCHE TABELLE DER AUFFÜHRUNGEN VON MOZARTS »DON JUAN«.

»Don Juan« erschien zum erstenmal im Burgtheater am 7. Mai 1788 und wurde in demselben Jahre 15mal gegeben.

BURGTHEATER.

1788, 7. Mai bis 15. Dezember 15
1798, 16. Dezember bis 31. Dezember 2
1799, 29. Juli bis 20. Oktober 2
1803, 21. Dezember 1
20

KÄRNTNERTHOR-THEATER.

1798, 11. Dezember bis 19. Dezember 3
1799, 30. Juli bis 1. November 3
1803, 18. März bis 20. Dezember 3
1817, 9. September bis 16. Dezember 9
18

Seit 1817 fast alljährlich, im ganzen 356 mal[1], somit seit seiner Entstehung in beiden Hoftheatern 376 mal. Die Originalrezitative wurden im Kärntnerthor-Theater zum erstenmal am 18. Dezember 1858 gesungen.

ERSTE DEUTSCHE AUFFÜHRUNGEN IN WIEN.

Burgtheater .... 16. Dezember 1798
Freihaus-Theater auf der Wieden[2] .... 5. November 1792
Theater an der Wien ..... 5. Oktober 1802 (26 Aufführungen)
Schönbrunn .... 9. Oktober 1809

IM FREIHAUS-THEATER.

1792, 5. November unter dem Titel »Don Juan oder Die redende Statue« von Spies übersetzt.

Der Theaterzettel führt folgende Personen an:

Don Juan .... Herr Gerl
Don Antonio, Kommandant der Festung Pedrazza .... Herr Weiß
Donna Anna, seine Tochter .... Madame Mischl (sang in der »Zauberflöte« die Pamina)
Don Gonsalvo, ihr Verlobter .... Herr Schack (in der »Zauberflöte« Tamino)
Donna Laura, junge Dame aus Burgos ..... Madame Hofer (Königin der Nacht)
Francesco, Bedienter des Don Juan .... Herr Haibel
Pedro } verlobte Bauersleute { .... Herr Schickaneder d. ä.
Clara } verlobte Bauersleute { .... Mademoiselle Mörtsch (zu deren Benefiz die Vorstellung gegeben wurde).

[1] Freisauff gibt in seiner oberflächlichen Statistik (Mozarts »Don Juan«, 1787 bis 1887, Salzburg 1887) nur 338 Aufführungen an. Für die Statistik der Hoftheater sind wir Herrn Archivar Weltner zu Dank verpflichtet. — [2] Freisauff nennt hier fälschlich (l. c. S. 106) das Theater an der Wien, das indes damals noch gar nicht erbaut war. Auch der von ihm angegebene Titel: »Herr Johann, der leichtfertige Bösewicht oder Der steinerne Gast« ist falsch. Die Wiener waren nie so geschmacklos, »Don Giovanni« mit »Herr Johann« zu übersetzen.

Auch 1793 wurde »Don Juan« gegeben, verschwand dann vom Repertoire. Mittlerweile wurde am 22. Oktober 1795 die 200. Vorstellung der »Zauberflöte« gegeben, am 2. Jänner 1796 das Ballet »Don Juan« von Gluck, nach dessen Aufführung (1761) das älteste Kärntnerthor-Theater abbrannte.

1798, 2. August fand die 21. Vorstellung des »Don Juan« im Freihaus-Theater statt.

IM THEATER AN DER WIEN.

1802, 5. Oktober (26. Aufführung, wenn man die Aufführungen des Freihaus-Theaters mitzählt).

Dann fast jedes Jahr, so daß am 16. Jänner 1810 die 94. Aufführung, am 12. Jänner 1811 die 107. Aufführung, am 4. Juni 1821 die 159. Aufführung stattfindet usw.

IM JOSEFSTÄDTER THEATER

wird »Don Juan« erst vom 20. April 1833 gegeben, und zwar in deutscher Sprache mit Herrn Pöck als Don Juan.

Er wird in diesem Jahre gleich 10 mal aufgeführt.

IN SÄMTLICHEN THEATERN WIENS ZUSAMMENGENOMMEN

wird »Don Juan« am 17. Februar 1854 zum 624. mal aufgeführt.

IM MARINELLISCHEN THEATER IN DER LEOPOLDSTADT

wurde schon am 31. Oktober 1783 gegeben: »Don Juan oder Der steinerne Gast« von Carl Marinelli dem älteren. Lustspiel nach Molière und Tirso de Molina bearbeitet; mit Kasperls Lustbarkeit. Von nun an wird dieser »Don Juan« fast jährlich gegeben, und zwar mindestens am Allerseelentag, bis inklusive 1821. Nicht gegeben wird er in den Jahren 1794, 1796, 1798, 1808, 1809, 1812, 1820. Jahn erwähnt diesen »Don Juan« nicht. Er sagt nur (Mozart, 3. Aufl., 2. Teil, S. 380), daß Prehauser, der berühmte Hanswurst des Wiener Theaters, 1716 seinen ersten dramatischen Versuch als Don Philippo im steinernen Gastmahl machte und daß in Wien bis zum Jahre 1772 ein improvisiertes steinernes Gastmahl regelmäßig in der Allerseelenoktav aufgeführt wurde.

II. STATISTISCHE TABELLE DER VORSTELLUNGEN IM KÄRNTNERTHOR-THEATER 1763—1870.

(Genannt ist jede Oper, die mehr als hundert Aufführungen erfahren hat. Opern mit weniger Aufführungen sind nur dann erwähnt, wenn sie oder deren Autor in der Musikgeschichte eine Rolle gespielt haben oder für den Spielplan einer gewissen Periode charakteristisch waren. Die Reihenfolge der einzelnen Opern wird durch die Zahl ihrer vollständigen Aufführungen bestimmt, und zwar in der Weise, daß mit der Höchstzahl begonnen wird. In der Klammer sind auch diejenigen Vorstellungen mitgerechnet, bei denen nur Bruchstücke des Werkes aufgeführt wurden.)

Oper	Komponist	Erstaufführung	Zahl der Aufführungen
Don Juan	Mozart	1788	356(373)
Der Barbier von Sevilla	Rossini	1820	355
Robert der Teufel	Meyerbeer	1833	326(359)
Der Dorfbarbier	Schenk	1796	318
Freischütz	Weber	1821	313
Die Hochzeit des Figaro	Mozart	1786	303(312)
Die Zauberflöte	Mozart	1801	285(300)
Die Stumme von Portici	Auber	1829	284(301)
Die Hugenotten	Meyerbeer	1839	284(313)
Norma	Bellini	1833	275(295)
Wilhelm Tell	Rossini	1829	260(298)
Fidelio	Beethoven	1814	223(250)
Der Wasserträger	Cherubini	1802	222(226)
Die Schweizerfamilie	Weigl	1809	218
Lucia	Donizetti	1837	217(233)
Lucrezia	Donizetti	1839	185(199)
Der Liebestrank	Donizetti	1835	178(188)
Die Müllerin	Paisiello	1790	178
Die Vestalin	Spontini	1810	176(177)
Der Prophet	Meyerbeer	1850	174(198)
Der Gutsherr	Boieldieu	1814	170
Hernani	Verdi	1844	170(186)
Die Nachtwandlerin	Bellini	1835	163(173)
Martha	Flotow	1847	162(182)
Othello	Rossini	1819	154
Tancred	Rossini	1816	152
Die weiße Frau	Boieldieu	1826	152(169)
Milton	Spontini	1805	145
Der Troubadour	Verdi	1854	143(152)
Josef und seine Brüder	Méhul	1815	141(146)
Oberon	Weber	1827	138(151)
Die Entführung aus dem Serail	Mozart	1782	135
Die heimliche Ehe	Cimarosa	1792	131
Iphigenie in Tauris	Gluck	1781	130(131)
Zampa	Herold	1832	130(133)
Fra Diavolo	Auber	1829	128(133)
Adrian von Ostade	Weigl	1807	125
Linda von Chamounix	Donizetti	1842	123(134)
Don Sebastian	Donizetti	1845	122(131)
Agnes Sorel	Gyrowetz	1806	121
Die diebische Elster	Rossini	1820	121(122)
Das Geheimnis	Solié	1809	119
Die Jüdin	Halévy	1836	118(133)
Die Ballnacht	Auber	1835	116(125)
Semiramis	Rossini	1823	116
Johann von Paris	Boieldieu	1812	114
Cenerentola	Rossini	1821	113
Die Puritaner	Bellini	1835	113(116)
Ferdinand Cortez	Spontini	1812	112
Die Schatzgräber	Méhul	1809	111(113)
Das Lotterielos	Isouard	1812	110(111)
Rigoletto	Verdi	1852	108(113)
Das Waisenhaus	Weigl	1808	108
Alle fürchten sich	Isouard	1822	107
Moses	Rossini	1823	105(107)
Zum goldenen Löwen	Seyfried	1807	103
Margarethe (Faust)	Gounod	1862	103(110)
Axur, ré d'Ormus	Salieri	1788	102
Italiana in Algeri	Rossini	1817	100
Zwei Worte	D'Alayrac	1808	99
Euryanthe	Weber	1823	96 (97)
Belisar	Donizetti	1836	98(105)
Der Augenarzt	Gyrowetz	1811	93
Stradella	Flotow	1845	93(112)
Barbier von Sevilla	Paisiello	1783	92
L'Amor marinaro	Weigl	1797	92
Marie	Herold	1826	92
Il Sargino	Paër	1807	89
Montecchi und Capuleti	Bellini	1832	89 (93)
Der Samtrock	Gyrowetz	1809	84
L'arbore di Diana	Martin y Solar	1787	83
Die Gefangene	Cherubini	1815	83
Die beiden Savoyarden	D'Alayrac	1804	81
Joconde	Isouard	1815	79
Titus	Mozart	1795	79
Die Schreiberwiese	Herold	1834	78
Die Regimentstochter	Donizetti	1841	78
Fanisca	Cherubini	1806	76
Der Postillon von Lonjumeau	Adam	1837	76 (80)
Der Weiberfeind in der Klemme	Reuling	1833	76 (77)
Nachtigall und Rabe	Weigl	1818	75
König Theodor in Venedig	Paisiello	1784	74
Der Nordstern	Meyerbeer	1855	72 (82)
Jessonda	Spohr	1829	72 (83)
La bella pescatrice	Guglielmi	1791	72
Die Zigeunerin	Balfe	1849	71 (77)
Die Afrikanerin	Meyerbeer	1866	70 (80)
Sängerinnen auf dem Lande	Fioravanti	1804	70 (72)
Der Apotheker und der Doktor	Dittersdorf	1786	70

Oper	Komponist	Erstaufführung	Zahl der Aufführungen
Wandernde Komödianten	Devienne	1805	69
Maria di Rohan	Donizetti	1843	69(75)
Die Unbekannte	Bellini	1831	69(70)
Così fan tutte	Mozart	1790	68
Camilla	Paër	1799	66
Don Pasquale	Donizetti	1843	66
Eifersucht auf dem Lande	Sarti	1783	66
Der Kammerdiener	Carafa	1830	65(70)
Lohengrin	Wagner	1858	64(67)
Der Tausch	Herold	1820	63
Nina	Paisiello	1790	63
Die Uniform	Weigl	1805	62
Die lustigen Weiber von Windsor	Nicolai	1852	62(67)
Das Singspiel	Della Maria	1804	60
Fra i due litiganti il terzo gode	Sarti	1783	60
Der Kalif von Bagdad	Boieldieu	1805	60
Die Junggesellenwirtschaft	Gyrowetz	1807	60
Achilles	Paër	1801	59
Die pücefarbenen Schuhe	Umlauf	1787	59
La cosa rara	Martin y Solar	1786	59
Medea	Cherubini	1802	58
Zar und Zimmermann	Lortzing	1842	58(79)
Der Wechselbrief	Bochsa	1819	56(57)
Pilgrime von Mekka	Gluck	1780	56
Zemire und Azor	Grétry	1779	54
Die Musketiere der Königin	Halévy	1846	54(55)
Die beiden Füchse	Méhul	1809	53
Alexis	D'Alayrac	1809	52
Das Singspiel am Fenster	Isouard	1806	51
Zelmire	Rossini	1822	50(51)
Der fliegende Holländer	Wagner	1860	48(50)
Zwei Poeten	Tarchy	1804	46
I due Svizzeri	Ferrari	1799	46
Das Gelübde	Mercadante	1838	46
Soliman der Zweite	Süßmeyer	1799	46
Tannhäuser	Wagner	1859	44(47)
Das Rotkäppchen	Boieldieu	1819	43
La contadina di spirito	Paisiello	1785	43
Trajan in Dacien	Nicolini	1810	43
Der betrogene Betrüger	Gyrowetz	1810	43
Il pittor Parigino	Cimarosa	1785	42
Die adelige Schäferin	Guglielmi	1790	41

Oper	Komponist	Erstaufführung	Zahl der Aufführungen
La confusione per simiglianza	Portugallo	1794	40
Der Marktschreier	Süßmeyer	1799	40
Pietra simpatica	Silvestre di Palma	1796	40
Die beiden Geizigen	Grétry	1779	39
Der Maskenball	Verdi	1864	39(42)
Eingebildete Philosophen	Paisiello	1781	39
Ginevra di Scozia	Simon Mayr	1801	39
Gli Orazi e Curiazi	Cimarosa	1797	37
Griselda	Paër	1799	37
Die Krondiamanten	Auber	1849	35(37)
Hans Heiling	Marschner	1846	35(39)
Romeo und Julie	Gounod	1868	35(38)
Die abgeredete Zauberei	Grétry	1778	35
Der schwarze Domino	Auber	1849	34(36)
Dinorah	Meyerbeer	1864	32(36)
Giulietta e Pierotto	Weigl	1794	32
Des Teufels Anteil	Auber	1847	32(34)
Der Schauspieldirektor	Mozart	1786	31
Die Favoritin	Donizetti	1853	30(31)
Il pirata	Bellini	1827	29
Gli sposi malcontenti	Storace	1785	28
Die Kreuzritter	Meyerbeer	1829	28
La scuola de' gelosi	Salieri	1783	28
Der kleine Matrose	Gaveaux	1805	28
Die Bergknappen	Umlauf	1778	27
Traviata	Verdi	1855	24
La Frascatana	Paisiello	1783	22
Mignon	Thomas	1868	21
Der Deserteur	Monsigny	1779	20
Faust	Spohr	1827	20
Alceste	Gluck	1780	17
Die Verschworenen	Schubert	1861	14(15)
Richard Löwenherz	Grétry	1788	13
Der Rauchfangkehrer	Salieri	1781	13
Das Glöcklein des Eremiten	Maillart	1861	13
Gli equivoci	Storace	1786	12
Idomeneus	Mozart	1806	11
Der Wildschütz	Lortzing	1860	9
Orpheus	Gluck	1781	6
Der Waffenschmied	Lortzing	1865	6
I Masnadieri	Verdi	1847	5
Die Nibelungen	Dorn	1857	4
La Serva Padrona	Paisiello	1794	4
Catharina Cornaro	Lachner	1842	4
Templer und Jüdin	Marschner	1849	3
Zemire und Azor	Spohr	1821	3
Die beiden Kalifen	Meyerbeer	1814	1
Die beiden Troubadours	Méhul	1819	1

III. STATISTISCHE TABELLE DER VORSTELLUNGEN IM HOFOPERNTHEATER VOM 25. MAI 1869 BIS 30. APRIL 1894.

(Es sind nur die wichtigeren Opern aufgenommen.)

Oper	Komponist	Erstaufführung	Deutsche + italienische Aufführungen	Gesamtzahl
Lohengrin	Wagner	1870	—	230
Margarethe	Gounod	1870	218+ 9	227
Tannhäuser	Wagner	1870	—	200
Die Afrikanerin	Meyerbeer	1870	193+ 2	195
Aida	Verdi	1874	183+12	195
Die Hugenotten	Meyerbeer	1869	173+ 9	182
Der Prophet	Meyerbeer	1869	—	163
Troubadour	Verdi	1869	135+17	152
Carmen	Bizet	1875	—	149
Freischütz	Weber	1870	—	150
Don Juan	Mozart	1869	137+ 3	140
Wilhelm Tell	Rossini	1869	126+ 4	130
Der fliegende Holländer	Wagner	1871	—	129
Cavalleria rusticana	Mascagni	1891	—	129
Die Jüdin	Halévy	1870	—	122
Romeo und Julie	Gounod	1869	114+ 3	117
Mignon	Thomas	1870	118+ 2	120
Die Zauberflöte	Mozart	1869	—	116
Robert der Teufel	Meyerbeer	1870	—	115
Die Königin von Saba	Goldmark	1875	—	95
Die lustigen Weiber von Windsor	Nicolai	1872	—	94
Fidelio	Beethoven	1869	—	93
Der Trompeter von Säkkingen	Nefller	1886	—	91
Die Walküre	Wagner	1877	—	89
Die Meistersinger von Nürnberg	Wagner	1870	—	85
Der Barbier von Sevilla	Rossini	1876	68+16	84
Das goldene Kreuz	Brüll	1876	—	83
Die Hochzeit des Figaro	Mozart	1870	70+ 1	71
Lucia von Lammermoor	Donizetti	1870	59+ 9	68
Die Stumme von Portici	Auber	1869	—	67
Maskenball	Verdi	1870	63+ 3	66
Norma	Bellini	1870	—	61
Die Regimentstochter	Donizetti	1878	58+ 2	60

Oper	Komponist	Erstaufführung	Deutsche + italienische Aufführungen	Gesamtzahl
Rienzi	Wagner	1871	—	60
Manon	Massenet	1890	-	57
Der Wasserträger	Cherubini	1872	—	56
Hamlet	Thomas	1873	53+ 3	56
Mephistopheles	Boito	1882	52+ 3	55
Lucrezia Borgia	Donizetti	1871	49+ 3	52
Martha	Flotow	1869	—	51
Othello	Verdi	1888		51
Orpheus und Eurydike	Gluck	1882	—	50
Violetta	Verdi	1879	31+16	47
Siegfried	Wagner	1878		46
Oberon	Weber	1873	-	46
Hans Heiling	Marschner	1871		45
Der Postillon von Lonjumeau	Adam	1871	—	42
Rigoletto	Verdi	1871	33+ 8	41
Götterdämmerung	Wagner	1879	—	39
Tristan und Isolde	Wagner	1883	—	35
Armida	Gluck	1869	—	29
Così fan tutte	Mozart	1872		27
Die Entführung aus dem Serail	Mozart	1872		26
Der Waffenschmied	Lortzing	1872	—	25
Bajazzo	Leoncavallo	1893		25
Der häusliche Krieg	Schubert	1872		25
Der Vampyr	Marschner	1884	—	17
Euryanthe	Weber	1871		11
Josef und seine Brüder	Mehul	1870		10
Der Dorfbarbier	Schenk	1890	—	9
Idomeneus	Mozart	1879	·	8
Beatrice und Benedict	Berlioz	1890		5
Titus	Mozart	1880		5
Alfonso und Estrella	Schubert	1882		4
Jessonda	Spohr	1887	—	4
Iphigenia in Tauris	Gluck	1873	—	3
Heimliche Ehe	Cimarosa	1884	2+ 1	3
Iphigenia in Aulis	Gluck	1874	—	2
Alceste	Gluck	1885	—	2

IV. STATISTISCHE TABELLE DER IM HOFOPERNTHEATER AM HÄUFIGSTEN AUFGEFÜHRTEN BALLETTE VOM 25. MAI 1869 BIS 30. APRIL 1894.

Ballett	Komponist	Erstaufführung	Zahl der Aufführungen
Wiener Walzer	J. Bayer	1885	260
Puppenfee	J. Bayer	1888	228
Excelsior	R. Marenco	1885	210
Flick und Flock	P. L. Hertel	1869	182
Fantasca	P. L. Hertel	1871	154
Sonne und Erde	J. Bayer	1889	135
Sardanapal	P. L. Hertel	1869	100
Coppelia	L. Delibes	1876	84
Ellinor	Hertel u. Doppler	1873	79
Rococo	Nach Berlioz und Liszt von Doppler	1876	77
Satanella	P. L. Hertel	1870	70
Sylvia	L. Delibes	1877	70
Melusine	F. Doppler	1882	67
Robert und Bertrand	H. Schmidt	1873	57
Karnevals Abenteuer	M Strebinger	1870	57
Brahma	Dall' Argine	1875	53
Aus der Heimat	F. Doppler	1879	51
Rouge et noir	F. Doppler	1891	50
Spielmann	J. Forster	1881	50
Naïla	Delibes und Minkous	1878	27
Gisela	Ad. Adam	1870	12

V. VERGLEICHENDE TABELLE DER ERSTAUFFÜHRUNGEN BERÜHMTER OPERN IN DEN WIENER THEATERN.

Oper	Komponist	Theater a. d. Wien	Josefstädter Theater	Karntnerthor-Theater
Anna Bolena	Donizetti		31. Jänner 1833	26. Februar 1833
Ballnacht	Auber		15. Juni 1838	26. September 1835
Barbier	Rossini	28. September 1819	5. November 1825	16. Dezember 1820
Bauer von Preston	Adam	—	10. Juli 1844	25. Februar 1851
Blitz	Halévy	.	23. November 1848	30. August 1849
Botschafterin	Auber	-	23. Juli 1839	24. Jänner 1840?
Don Juan	Mozart	5. Oktober 1802 5. November 1792 (Freihaus-Theater)	20. April 1833	11. Dezember 1798 7. Mai 1788 (Burgtheater)
Entführung	Mozart	4. Mai 1802		16. Juli 1782 (Burgtheater)
Faust	Spohr	8. Juli 1818	—	7. August 1827
Ferdinand Cortez	Spontini	8. Juni 1823	—	26. Mai 1812
Fidelio	Beethoven	20. November 1805	—	23. Mai 1814
Fra Diavolo	Auber	—	15. September 1832	16. November 1830
Guido und Ginevra	Halévy		4. Mai 1841	5. Jänner 1844
Gutenberg	Fuchs	19. November 1846	-	3. Jänner 1852
Haydee	Auber	.	28. Dezember 1848	10. November 1849
Haymonskinder	Balfe	24. September 1845	14. Dezember 1844, Parodie: 3. Jänner 1848	27. September 1845
Hugenotten	Meyerbeer	13. Mai 1846	6. Juli 1839	19. Dezember 1839
Jessonda	Spohr	-	29. Juli 1836	22. Oktober 1836
Johann von Paris	Boieldieu	29. August 1812	8. April 1824	28. August 1812
Josef und seine Brüder	Méhul	5. Dezember 1809	—	14. Juni 1815
Jüdin	Halévy	—	2. April 1834	9. März 1836
Liebestrank	Donizetti	25. Oktober 1845	—	9. April 1835
Lodoiska	Cherubini	23. März 1802	—	24. Jänner 1814
Lucia	Donizetti	10. März 1846	25. August 1843	13. April 1837
Montecchi und Capuleti	Bellini	28. März 1846	23. November 1832	1. Dezember 1832
Musketiere	Halévy	20. August 1846		5. September 1846

Oper	Komponist	Theater a. d. Wien	Josefstädter Theater	Kärntnerthor-Theater
Nachtlager	Kreutzer	20. Jänner 1846	13. Jänner 1834	9. März 1837
Nachtwandlerin	Bellini	3. April 1846	12. November 1834	15. Mai 1835
Norma	Bellini	15. Oktober 1845	21. Juni 1838	11. Mai 1833
Pasquale	Donizetti	—	5. Oktober 1836	14. Mai 1843
Postillon von Lonjumeau	Adam	29. Februar 1848	20. Juli 1844	14. Oktober 1837
Preziosa	Weber	5. Juli 1823	—	2. Juni 1825 (Burgtheater)
Puritaner	Bellini	24. Mai 1837	6. Februar 1837	6. Mai 1835
Regimentstochter	Donizetti	7. Jänner 1847	13. Juni 1844	11. Mai 1841
Robert der Teufel	Meyerbeer	—	20. Juni 1833	31. August 1833
Schnee, Der	Auber	30. Jänner 1829	—	19. März 1824
Schreiberwiese	Herold	—	17. Oktober 1833	6. März 1834
Schützen, Die beiden	Lortzing	17. September 1846	6. September 1843	15. Okt. 1889 (n. Hofoper)
Schwarzer Domino	Auber	1. Juli 1846	14. Oktober 1847	28. Juli 1849
Schwur, Der	Auber	13. Jänner 1835	29. Juli 1834	29. Oktober 1834
Stradella	Flotow	30. August 1845		9. September 1845
Stumme von Portici	Auber	12. Mai 1847	9. April 1829	12. Februar 1830
Taucher	Kreutzer		18. Dezember 1834	24. Jänner 1824
Teufels Anteil	Auber	23. September 1847	6. November 1847, Parodie: 8. Juli 1843	25. September 1847
Titus	Mozart	22. September 1801	—	31. März 1795 (Burgtheater)
Undine	Lortzing	20. November 1847		4. Dez. 1881 (n. Hofoper)
Vestalin	Spontini	1. September 1819	—	12. November 1810
Vielka	Meyerbeer	18. Februar 1847	—	29. Dezember 1855, als „Nordstern"
Waffenschmied	Lortzing	30. Mai 1846	—	24. August 1865
Wasserträger	Cherubini	13. August 1802	9. März 1824	14. August 1802
Weiße Dame	Boieldieu	8. Jänner 1829	—	6. Juli 1826
Wildschütz	Lortzing	—	18. August 1843	21. Jänner 1860
Zampa	Herold	6. März 1846	25. August 1832	3. Mai 1832
Zar und Zimmermann	Lortzing	13. Jänner 1846	4. August 1842	22. Oktober 1842
Zauberflöte	Mozart	3. Jänner 1802 30. September 1791 (Freihaus-Theater)	—	24. Februar 1801

VI. VERZEICHNIS DER ZITIERTEN AUTOREN UND WERKE.

Abendbeilage zur Wiener Zeitung. (Kritiken von 1849—1855.)
Allgemeine Musikalische Zeitung. Leipzig. (Siehe Spohr.)
Allgemeine Musikalische Zeitung. Wien.
Allgemeine Musik-Zeitung. Berlin. XXV. Jg., 1898.
Ambros A.W.: Kulturhist. Bilder a. d. Musikleben d. Gegenwart. Leipzig 1860.
Barthlmé Anton: Vom alten Hellmesberger. Wien 1908.
Bäuerle A. J.: Friedens-Almanach. Wien 1810.
Bäuerle A. J.: Memoiren. Wien 1858.
Beobachter, Der österreichische. Wien.
Berliner Musikzeitung, Neue.
Blätter für Musik, Theater und Kunst. Redigiert von Zellner. Wien.
Böcking W.: Musikal. Skizzen aus Alt-Wien in Rezens. 8. Jg. 1862, S. 369.
Bulthaupt Heinrich: Dramaturgie der Oper. 2. Bd. Leipzig 1887.
Burney Ch.: Tagebuch einer musikal. Reise. Hamburg. 2 Bde., 1772—1773.
Castelli I. F.: Memoiren meines Lebens. 4 Bde. Wien und Prag 1861.
Castle Eduard: Lenau und die Familie Löwenthal. Leipzig 1906.
Chrysander: (Siehe Vierteljahrsschrift.)
Conversationsblatt. Herausgeg. v. Gräffer, später Castelli. Wien 1819—1821.
Cornet J.: Die Oper in Deutschland. Hamburg 1849.
Cramer Carl Friedr.: (Siehe Magazin.)
Cucchi Claudina: Venti anni di Palcoscenico. Roma 1904.
Czartoryski: (Siehe Rezensionen.)
Deutsche Zeitung. Wien.
Dunkel J. N.: Aus den Erinnerungen eines Musikers. Wien 1876.
Esser Heinrich: (Siehe Istel).
Frankl L. A.: Meyerbeer in Wien. Die Presse, 7. August 1864, Nr. 217.
Freisauff: Mozarts »Don Juan«. Salzburg 1887.
Fremdenblatt. Wien.
Glasenapp C. F.: Das Leben Richard Wagners. 3. Auflage. Leipzig 1894.
Graf F.: (Siehe Weltner)
Grillparzer: Sämtliche Werke. Herausgeg. v. M. Necker. Leipzig.
Großes Instrumental- und Vocal-Concert. (Eine musikalische Anthologie von Ernst Ortlepp. Stuttgart 1841.)
Heck: (Siehe Hofoperntheater.)
Helfert J. A., Freiherr v.: Der Wiener Parnass im Jahre 1848. Wien 1882.
Helm Theodor, Dr.: Erinnerungen in Oesterr. Musik- u. Theaterzeitung.
Herbeck Ludwig: Johann Herbeck. Wien 1885.

Hermann Albert v.: Antonio Salieri. Wien 1897.
Hirschfeld: (Siehe Katalog Cimarosa.)
Hofoperntheater, Das k. k.: Wien, Verlag V. A. Heck 1894.
Jahn Otto: W. A. Mozart. 3. Auflage. 2 Teile. Leipzig 1889, 1891.
Jahrbuch d. Tonkunst v. Wien u. Prag. Herausgeg. v. Schönfeld. Wien 1796.
Istel Edgar: Richard Wagner im Lichte eines zeitgenössischen Briefwechsels (H. Esser an Schott) in Musik, Heft 15/16 1902. Berlin.
Kaiser Friedrich: Unter fünfzehn Theaterdirektoren. Wien 1870.
Kalbeck Max: Johannes Brahms. 2 Bde. Berlin 1908.
Karpath Ludwig: Zu den Briefen Richard Wagners. Berlin 1906.
Kastner Emmerich: Das Nationaltheater nächst der Burg und das Kärntnerthortheater in Wien. Deutsche, französische und italienische Opern-Novitäten der letzten 100 Jahre bis zur Eröffnung des neuen k. k. Hofopernhauses. In Musikalische Chronik 1886 u. f.
Katalog der Ausstellung anläßlich der Centenarfeier Cimarosas. Wien 1901. (Mit Beiträgen von Dr. Josef Mantuani und Dr. Robert Hirschfeld.)
Katalog der Portrait-Sammlung der k. k. General-Intendanz der k. k. Hoftheater. 4 Gruppen. Wien 1892.
Kelly Michael: Reminiscenses of M. Kelly. 2 vols. London 1826.
Kisch Wilhelm: Die alten Straßen und Plätze Wiens. Wien 1883.
Kisch Wilhelm: ... von Wiens Vorstädten. 3 Bde. 1885—1895.
Kreissle von Hellborn, Heinrich: Franz Schubert. Wien 1865.
Le Brun: (Siehe Vigée.)
Lehmann: (Siehe Wiener Monumentalbauten.)
Litzmann: Clara Schumann. Leipzig 1903 und 1905.
Lothar, Stern, Duschnitz: Fünfzig Jahre Hoftheater. Wien. 2 Bde.
Magazin der Musik: Herausgegeben von Cramer. Hamburg 1783.
Mantuani: (Siehe Katalog Cimarosa.)
Mosel Ignaz: Über d. Leben u. d. Werke d. Ant. Salieri. Wien 1827.
Musikal. Chronik. Beil. z. Wiener Musikal. Zeitschr. (Siehe Kastner.)
Musik. Berlin.
Musikalische Zeitung der österreichischen Staaten. Linz.
Nagl und Zeidler: Deutsch-österreichische Literaturgeschichte. Wien 1906.
Necker Moritz Dr.: Johann Nestroy. Stuttgart 1891.
Neue Freie Presse. Wien.
Neues Wiener Tagblatt. Wien.
Orpheus. Musikal. Taschenb. Herausgeg. v. Dr. A. Schmidt. Wien 1840—1842.
Österr. Musik- u. Theaterztg. Herausgeg. v. L. Müller. Wien. (Helm).
Perger Richard v.: Pauline Lucca, in »Die Zeit«, 6. Jänner 1907.
Pichler Caroline: Denkwürdigkeiten aus meinem Leben. 4 Bde. Wien 1844.
Pohl Carl Ferdinand: Joseph Haydn. 2 Bde. Leipzig 1878 —1882.
Presse, Die. Wien.
Przistaupinsky: (Siehe Weltner.)
Rezensionen und Mittheilungen über Theater und Musik. Wien 1859—1865. S. Monatsschr. f. Th. u. M. Herausgeg. v. Klein. S. 5—11.
Reichardt J. Fr.: Vertraute Briefe, geschr. auf einer Reise n. Wien u. d. österreichischen Staaten 1808—1809. 2 Bde. Amsterdam 1810.
Reichardt J. Fr.: Briefe eines reisenden Nordländers. Köln 1812.
Reichardt J. Fr.: Briefe eines aufmerksamen Reisenden. Frankf. 1774—1776.
Reinecke Carl: »Und manche liebe Schatten steigen auf«. Leipzig 1900.
Rosenbaum: Tagebuch 1797—1829, 11 Bde. MS. in d. Wiener Hofbibl.
Sammler, Der. Herausgegeben von Ferdinand Ritter v. Seyfried. Wien.
Schimmer C. A.: Häuserchronik d. inneren Stadt Wien. Wien 1849.
Schmidt A. Dr.: Denksteine. Biogr. v. Seyfried, Eybler, J. v. Mosel, Mozart (Sohn), H. Payer, Gänsbacher, J. Weigl, Várkony. Wien 1848.
Schmidt A. Dr.: (Siehe Orpheus.)
Schumann Rob.: Ges. Schriften über Musik u. Musiker. Leipzig. Univ.-Bibl.
Seyfried F. R. v.: Rückschau in d. Theaterleben Wiens. Wien 1864.
Schlögl Fr.: Vom Wiener Volkstheater, 4. Bd. d. Salonbibl. Wien 1883.
Siccard v. Siccardsburg A.: Die Wiener Hofoper, in Allgem. Bauztg. Wien 1878.
Sonnleithner Leopold v.: Materialien zur Geschichte der Hofoper. MS. im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde. Wien.
Sonnleithner Leopold v.: Musikalische Skizzen aus Alt-Wien in Rezensionen. Mitteilungen. Wien VIII, 1862, S. 4 und S. 177.
Sonntagsblätter f. heimatl. Interessen. Herausgeg. v. Frankl-Hochwart. Wien 1842—1848.
Spohr Louis: Selbstbiographie, 2 Bde. Kassel und Göttingen, 1860—1861.
Spohr Louis: Über »Zemire« in Allgem. Mus.-Ztg., Leipzig, 20. Dez. 1821.
Stern: (Siehe Lothar.)
Stubenrauch M. v.: Commentar zum österr. allgem Gesetzbuch. 5. Aufl. Wien 1887.
Thalia. Ein Abendblatt. Herausgegeben von Castelli. Wien. 1810—1814.
Thayer A. Wheelock: L. v. Beethovens Leben. Übers. v. Deiters. 3 Bde. 1866—1878.
Theater-Almanach. Wien, bei J. Camesina 1794, 1795, 1796.
Theater-Journal. Wien 1820.
Theater-Lexikon, Allgemeines. Altenburg 1840—1846. 7 Bde.
Theater-Lexikon, Deutsches. Leipzig 1889.
Theater-Zeitung, Wiener Allgemeine. Herausgeg. v. Bäuerle. Wien.
Trollope Francis: Vienna and the Austrians. London 1838. 2 vols.
Vierteljahrsschrift f. Musikwiss. Leipzig. (S. Chrysander.)
Vigée Le Brun Elisabeth: Souvenirs. 2 Bde. Paris 1869.
Wagner Richard: Ges. Schriften. Bd. VII, Das Wiener Hofoperntheater.
Wagner Richard: Briefe an Minna. Leipzig 1908.
Wallaschek R.: Psychologie u. Pathologie d. Vorstellung. Leipzig 1905.
Wallaschek R.: Donaufahrten in »Die Zeit«. 21. Mai 1906.
Wallaschek R.: G. Donizetti in »Die Zeit«, Nr. 156. 25. Sept. 1897.
Wallaschek R.: Haydns Schädel in »Die Zeit«, 6. März 1906.
Wallaschek R.: »Musikalisches v. d. Donau« in »Die Zeit«, 21. Mai u. 15. Juni 1906.
Wanderer. Herausgegeben von Ritter v. Seyfried. Wien 1814—1873.
Weber Max Maria v.: Carl Maria v. Weber. Leipzig 1866. 3 Bde.
Weilen A. v.: Gesch. d. Hofburgtheaters Wien, in Die Theater Wiens. Bd. II.
Weltner J., Przistaupinsky A., Graf F.: Das k. k. Hofoperntheater in Wien. Wien 1894.
Weisshelmer W.: Erlebnisse m. R. Wagner. Stuttgart u. Leipzig. 1898.
Wiener Moden-Zeitung. Wien 1816—1850.
Wiener Monumentalbauten. 2. T. Die Hofoper. Wien. Lehmann 1885.
Wiener Musikalische Zeitschrift. Wien. (Siehe Kastner.)
Wiener Zeitung. Wien.
Wittmann Hugo: Der Generalintendant. Neue Freie Presse, 15. Juli 1906.
Wittmann Hugo: Brahms. Neue Freie Presse, 10. Mai 1908.
Wranitzky Theodor: Erinnerungs-Blätter an die Künstler und Künstlerinnen Wranitzky. Znaim 1894.
Wurzbach: Biograph. Lex. d. Kaisertums Österreich. Wien 1856—1891.
Zeidler: (Siehe Nagl.)
Zeit, Die. Wien.
Zellner: (Siehe Blätter für Musik, Theater, Kunst.) Wien.

72

REGISTER.

E.

F.

G.

H.

I.

N.

O.

T.

U.

V.

W.

